KF
5808

EX-LIBRIS
KUNST UND WISSENSCHAFT

Nanny Bentheim.

HELEN GOTTSCHALK
FOREIGN BOOKS
1672 SECOND AVE.
(86TH-87TH STS.)
NEW YORK 28, N. Y.

Hausschatz des Wissens.

Geschichte der Weltlitteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker.

Digitized by Google

Hausschatz des Wissens.

Abteilung X (Band 15 und 16).

Geschichte der Weltlitteratur

und des

Theaters aller Zeiten und Völker

von

Julius Hart.

Neudamm.
Verlag von J. Neumann.
1896.

Digitized by Google

Geschichte

der

Weltlitteratur

und des

Theaters aller Zeiten und Völker

von

Julius Hart.

In zwei Bänden.

Gegen 1000 Abbildungen im Text. Zahlreiche Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Band II.

Neudamm.
Verlag von J. Neumann.
1896.

Digitized by Google

KF 5808

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
NOV 19 1946

Von Jay Ford

Recht der Übersetzung vorbehalten.

Druck von J. Neumann in Neudamm.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichnis

zum II. Bande.

Sechstes Buch. Spätmittelalter und Frührenaissance: Seite

Das 14. und 15. Jahrhundert 1
Italien im Zeitalter Dante's 9
Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Frankreich, Spanien und den germanischen Ländern 43
Die Anfänge des neueren Dramas 87

Siebentes Buch. Renaissance und Reformation:

Das Zeitalter der Renaissance und Reformation 101
Der Humanismus und die neulateinische Poesie 125
Die italienische Renaissancepoesie 141
Spanien im Zeitalter des Cervantes. Die portugiesische Poesie 187
Renaissance und Reformation in Frankreich 227
Die deutsche Litteratur im Zeitalter der Reformation . . . 251
England im Zeitalter Shakespeare's 297

Achtes Buch. Gegenrenaissance und Gegenreformation:

Das Zeitalter der Gegenrenaissance und Gegenreformation . 361
Die Südromanen und der Verfall der Renaissancekunst . . . 379
Die klassische Litteratur der Franzosen 407
England und die Niederlande 477
Die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts 511

Neuntes Buch. Die Zeit der Aufklärung:

England, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 549

Digitized by Google

Seite

England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 603
Um- und Rückschau über die geringeren Litteraturen des 18. Jahrhunderts 657
Die Humanitätspoesie in Deutschland 689

Zehntes Buch. Das 19. Jahrhundert:

Die Romantik in Deutschland 807
Die Romantik des germanischen Auslandes 845
Die romanischen Litteraturen in der Zeit des Nachklassicismus und der Romantik 865
Der Realismus des 19. Jahrhunderts in der deutschen Litteratur 895
Der Realismus und die Litteraturen des Auslandes 937
Der Osten Europas im 19. Jahrhundert 977
Ausblick 999

Sach- und Namenregister 1009

Digitized by Google

Mittelalter und Renaissance

Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert.

Das Emporkommen des Bürgertums. Die politiſchen Kämpfe der Zeit. Verfall der ritterlichen Geſellſchaft. Niedergang des Papſttums und der Kirche. Reformatoriſche Beſtrebungen. Die Myſtik. Das Sekten- und Ketzerweſen. Die weltliche Wiſſenſchaft. Lehrhafte Richtung der Zeit. Ihr Sinn für das Nützliche. Umgeſtaltung der Litteratur durch den bürgerlichen Geiſt. Realiſtiſche und tendenziöſe Beſtrebungen in der Kunſt. Der Übergangscharakter dieſer Zeit und ihrer Poeſie. Italien an der Spitze der Kultur.

Aus einer vorwiegend idealen religiöſen Begeiſterung waren die Kreuzzüge hervorgegangen; Schwärmernaturen und phantaſtiſche Jünglingsköpfe hatten ſie in Scene geſetzt, und die Ritter ſpielten in dem großen Schauſpiel die Rolle der Heldendarſteller. Aber als der Erfolg zuletzt den hochgeſpannten Erwartungen ſo wenig entſprach, da verfiel die Sache dem Spott und einer ſehr kühlen Kritik. Weltliche Intereſſen traten zuletzt ganz in den Vordergrund, und den Vorteil zog nicht die ritterliche Welt, ſondern die kluge Spekulation von Kaufleuten. Die italieniſchen See- und Handelsſtädte, vor allen Venedig, trugen den Gewinn an erſter Stelle davon, gewannen gewaltige Reichtümer und nahmen außerordentlich an Macht und Anſehen zu. In Italien, wo das Rittertum nie eine ſo große Rolle geſpielt hatte, wie in Frankreich, England und Deutſchland, wo für die Entwickelung des Städteweſens ſchon ſeit länger die günſtigſten Bedingungen vorhanden waren, kam früher als in den übrigen Ländern das Bürgertum empor. Auch in den Kämpfen mit den deutſchen Kaiſern hatte der italieniſche Städter ſeine Kraft kennen gelernt und ſich dabei ein ſtolzes Selbſtbewußtſein und einen feurigen Patriotismus erworben. Mit dem materiellen Beſitz floß ihm zugleich die Bildung zu, und nun will auch er an der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten ſeinen Anteil haben; waren es zunächſt nur der Geiſtliche, dann nur der Pfaff und der Ritter geweſen, die ſich den Luxus eines höheren und reicheren Geiſtes-

lebens gönnen durften, so greift jetzt der dritte Stand nicht minder eifrig nach den edleren Früchten der Kultur. Bereits gegen Ende des vorigen Zeitraumes hat er sich geregt, sandte er seine ersten Pioniere voraus, jetzt aber wagte er sich offener mit dem Bekenntnis seines eigenen Wesens hervor und suchte nach Ausdruck für seine besondere Gedanken- und Empfindungswelt. Das alte politische Ideal des Mittelalters von der Wiederherstellung des römischen Reiches erhielt statt der früheren cäsarischen schon eine bürgerlich demokratische Färbung. Nicht das kaiserliche, sondern das republikanische Rom wollten ein Arnold von Brescia, ein Cola Rienzi wiederherstellen. Und wie in Italien, so war es auch in den übrigen Ländern. Überall rüttelte das Bürgertum an den Fesseln, in welche es bis dahin geschlagen war. Freilich streifte es diese noch nicht von sich ab und gelangte noch nicht zu jener Höhe, auf der es im Zeitalter der vollendeten Renaissance und Reformation steht. Das 14. und 15. Jahrhundert tragen den ausgeprägten Charakter einer Übergangszeit, des chaotischen Gärens und Ringens. Das Alte besteht mit äußerlichem Glanz fort und behauptet den Schein der früheren Macht, während das Neue noch unsicher umhertastet und zu keiner harmonischen Vollendung gelangt. Politische Kämpfe, Bürgerkriege, Kriege der Stände untereinander, innere Unruhen stehen im Vordergrunde, und klug weiß das Bürgertum die Vorteile auszunützen, die ihm aus dem Kampf des Königtums mit dem Rittertum erwachsen. In Frankreich und Spanien befestigt sich mehr und mehr, gefördert durch den dritten Stand, der sich dabei selber zu kräftigen weiß, das monarchische Regiment, während in England die Barone den Geist der Freiheit und des Fortschritts vertreten und der Krone für sich und das Volk die magna charta abtrutzen, dieses erste Manifest einer modernen Staatsauffassung. Deutschland löst sich politisch mehr auf, als daß es sich befestigt. Im Kampf der verschiedenen Gewalten untereinander beweist keine eine entschiedene Übermacht, aber das Bürgertum gewinnt doch mehr und mehr an Ansehen und Einfluß. Es entsteht der große Städtebund der Hansa, und die Schweizer Bauern triumphieren in einer Reihe von Schlachten über ritterliche Heere und Waffen.

Die adelige Gesellschaft, welche dem Geist der Weltfreudigkeit zuerst die Bahn gebrochen und im 12. und 13. Jahrhundert der westlich-europäischen Kultur führend vorangeschritten war, hatte sich innerlich erschöpft und wußte keine neuen Entwickelungswege einzuschlagen. Sie führte noch immer ein glänzendes äußeres Dasein, aber auch nur ein äußerlich glänzendes Dasein. Sie verfiel einem hohlen Luxus, liebt in prunkvollen Kleidern einher zu stolzieren, sich mit kostbaren Rüstungen und Waffen zu schmücken und üppige Feste, Turniere und Trinkgelage zu feiern. Rauf- und raublustig legte sich der Ritter an die Straße, um die nach der Messe ziehenden Kaufleute zu überfallen. Aber der gewappnete Krieger,

der auf ſeine Körperſtärke, ſeinen Mut, auf Lanze und Schwert pocht und als Einzelperſönlichkeit in der Schlacht etwas bedeutet, der ganz allein, wie die Ritterromane phantaſierten, große Heere in die Flucht ſchlägt, hat ſeine Rolle ausgeſpielt, als zuletzt das Pulver erfunden wird; die Zeit der Vorherrſchaft der Ritter ſchließt damit endgiltig ab.

Große Männer, wie Gregor VII. und Innocenz III., hatten die Macht der im Papſttum verkörperten offiziellen chriſtlichen Kirche zur größten Entfaltung gebracht. Ideale Köpfe, ſtarke Geiſter, tief empfindende Naturen trugen den Sieg über die weltlichen Machthaber davon, weil auf ihrer Seite die geiſtige Überlegenheit war. Aber das Wehe den Siegern! galt auch hier. Wie in Deutſchland ein Kaiſer dem anderen entgegentrat, ſo ſtanden auch Päpſte gegeneinander auf, die ſich gegenſeitig mit Bannflüchen und Achterklärungen verfolgten. Niedere materielle Intereſſen verdrängten die höheren geiſtigen Beſtrebungen, und im Exil zu Avignon ſanken die Stellvertreter Gottes wiederum auf die tiefſte Stufe der Würdeloſigkeit herab. An Haupt und Gliedern verfiel von neuem die Kirche, und Kloſter- und Weltgeiſtlichkeit führten ein Leben der ausſchweifenden Üppigkeit und wüſten Weltlichkeit. Die kritiſche Stimmung, die Spottluſt und die Feindſchaft, welche ſchon die Ritter dem Brahmanentum entgegengebracht hatten, vertieften ſich infolgedeſſen nur noch mehr und ergriffen die ganze Laienwelt. Jene Gelehrten, die als Vorläufer des Humanismus ſchon im Kreuzzugszeitalter an der Arbeit waren, die Ehrfurcht vor dem Prieſterrock zu untergraben, fanden noch mehr Stoff zur Satire, und die bürgerliche Welt rang ſich zu noch höherer geiſtiger Freiheit empor, als es die Barone vermochten. Wenn dieſe mit heißblütigem Pathos deklamierten, ſo hielt der Bürger die Kirche nur noch des Spottes wert. Neben dieſe negativen Geiſter traten dann die poſitiven Naturen. Wenn man die Kirche angriff, ſo griff man noch nicht das Chriſtentum an. Man war ebenſo ſtrenggläubig wie in den früheren Jahrhunderten. Der Glaube an die allein ſeligmachende Wahrheit der chriſtlichen Religion hatte noch keine Einbuße erlitten. Der Niedergang des kirchlichen Lebens rief auch jetzt wieder die Erbitterung und Beſchämung aller ernſteren Geiſter wach, und dieſe forderten ſtatt des äußerlichen Formelweſens die innerliche Vertiefung, ſtellten der Prunkſucht der geiſtlichen Machthaber, wie es immer und überall geſchieht, urchriſtliche Ideale, Armut und Selbſtentſagung, entgegen. Man wollte ſelbſt keine Kirchen mehr dulden, denn auch der Stall iſt ein Haus Gottes. Die Myſtik entfaltete ſich auf dem Boden Deutſchlands und zeitigte dort einen ihrer ſchönſten Blütenflore. Franziskanermönche, wie David von Augsburg und Berthold von Regensburg, dieſer einer der gewaltigſten deutſchen Proſaiker der Zeit, ergriffen durch die Empfindungsfülle ihrer Predigten die Herzen des Volkes und riefen es zur Einkehr, zur Buße und Beſſerung auf, die Dominikaner Meiſter Eckhart, Johannes Tauler

und Heinrich Suſo, Nikolaus von Straßburg, Nikolaus von Baſel, der Begründer des Vereins der Gottesfreunde, und andere redeten in dunklen Worten und mit ekſtatiſch ſinnlichen Gluten von dem Liebesbund zwiſchen Seele und Gott, von der Vereinigung mit dem Allgeliebten, welche nur durch die tiefſte Selbſtverſunkenheit erreicht wird. Dieſe Myſtiker wurden von der Kirche verfolgt wie all die Sektierer und Ketzer, all die Reformatoren, welche überall auftraten: in England wagte John Wyclif die Bibel zu überſetzen, und in Prag erlitt Johannes Huß den Feuertod. Aber die Flammen ſeines Scheiterhaufens entzündeten die furchtbarſten und blutigſten Kriege, um ſo furchtbarer, da religiöſe Leidenſchaften ſich mit nationalen vermengten und das von den Germanen umſchnürte tſchechiſche Slaventum verzweifelte, aber vergebliche Anſtrengungen machte, den Druck der deutſchen Herrſchaft zu zerſprengen.

Religiöſes Denken und Empfinden erfüllte noch immer die Seele vor allem anderen, und die Theologie war die Herrin, welcher ſich alle anderen Wiſſenſchaften beugen müſſen. Aber es bereitet ſich eine neue Zeit vor, welche die Wiſſenſchaft von dem Joche der Religion zu befreien ſucht und das Wiſſen um ſeiner ſelber willen ſich anzueignen trachtet. Die auf univerſale Kenntniſſe hinzielenden Beſtrebungen eines Albertus Magnus und anderer großer Vorläufer finden weiteren und allgemeineren Anklang, und durch die Ausbreitung der Gelehrſamkeit gewinnen das 14. und 15. Jahrhundert ein ganz beſonderes charakteriſtiſches Gepräge. In den Tagen der Kreuzzüge gab es noch keine eigentliche Wiſſenſchaft in den europäiſchen Ländern. Die Bildung beſchränkte ſich auf den Beſitz mehr elementarer Kenntniſſe, und man konnte ſich daher noch an einer ihren Grundzügen nach kindlich-phantaſtiſchen Poeſie genügen laſſen, welche die Wirklichkeitswelt von einer Welt bunten, oft albernen Wunderſpuks gar nicht zu trennen vermochte. Die am Äußerlichen haftende Neugierde jener Zeit vertiefte ſich jetzt zu einem tieferen und ernſteren Wiſſensdrang, und das Vernünftige verdrängte das Phantaſtiſche. Der Drang nach ſicheren und poſitiven Kenntniſſen war um ſo ſtärker, als er ein neuer war und friſche, bis dahin brach gelegene Seelenkräfte weckte. Das Zeitalter ſchätzte über alles die Gelehrſamkeit hoch, gelehrt ſein war der höchſte Stolz des Gebildeten und, wer's eben vermochte, liebte die prunkhafte Ausſtellung alles deſſen, was er wußte. Der Reiſende Marco Polo aus Venedig lernte in den Dienſten des Groß-Khans der Mongolei in den Jahren 1271 bis 1295 Aſien bis an den Stillen Ocean kennen und gab mit ſeinen vielgeleſenen Berichten vielleicht den Anſtoß zur Erfindung des Schießpulvers, der Buchdruckerkunſt, des Aſtrolabiums u. ſ. w., und Wiſſensdurſt führte auch den Engländer John Maundeville (geb. um 1300, geſt. 1371 oder 72) nach dem Morgenlande hin, wo er dreiunddreißig Jahre lang ſich aufhielt und beſonders Paläſtina durchforſchte. Die weltliche Wiſſenſchaft nahm mächtigen Aufſchwung, als

Eine Sitzung der Lehrer der Pariſer Univerſität.
Miniatur aus einem Manuſkript der Nationalbibliothek zu Paris.
(Nach Lacroix.)

Digitized by Google

im 15. Jahrhundert in Italien die ersten Humanisten auf der Walstatt erschienen, die Philologen und Altertumsforscher, welche die versunkene Welt der Antike aus Schutt und Trümmern ausgruben. Und die Erfindung der Buchdruckerkunst 1461 bezeichnet dann einen der großen Marksteine, welche zwei Weltalter entscheidend voneinander trennen und die Periode der vollerblühten Renaissance-Kultur anzeigen.

Wie aber fast immer in solchen vorzugsweise auf das Lehrhafte gerichteten Perioden, nimmt auch diesmal der menschliche Geist ein trockenes und nüchternes Wesen an, und schulmeisterliches Gebaren läßt Phantasie- und Empfindungsvermögen kümmern. Es kommt dazu der Einfluß des besonderen bürgerlichen Denkens und Empfindens, wie es aus den wirtschaftlichen Verhältnissen des dritten Standes heraus erwuchs. Dem Priester, welcher das Irdische und Weltliche wenigstens in der Idee ganz verachtete, der ritterlichen Kriegerkaste, die sich ihre Reichtümer mit dem Schwert erworben hatte und durch die bloße Geburt auf die Höhen des Lebens gerückt war, deren wesentliche Beschäftigung in Kämpfen, Jagen, Spielen, Trinken, Lieben und Müßiggehen bestand und welche Ehre, Ruhm, Treue, sowie ähnlichen geistigeren Idealen nachstrebte, stellte der Bürgerstand seine in erster Linie auf das rein Materielle gerichtete Weltanschauung entgegen. Der Bürgerstand war, was jene beiden Stände nicht waren, in nationalökonomischer Hinsicht produktiv. Er und der Bauernstand schafften die Güter, die jene nur verzehren konnten. Wenn der adelige Ritter mit Verachtung herabblickte auf alles, was Arbeit hieß, so erhob der Bürger die Arbeit, der er allein seine Lebensfähigkeit, Weltstellung und Genüsse verdankte, zum höchsten Ideal. Der tüchtigste Arbeiter war der tüchtigste Mensch, und damit gestaltete die bürgerliche Moral die Weltanschauung wesentlich um. Solange das Priestertum die Litteratur und die Bildung beherrscht hatten, richtete der Geist all seine Aufmerksamkeit auf die Eroberung des Jenseits und des Himmels, der Ritter erschloß ihm die irdische Welt, eine Welt zunächst, in der man wohl, das Schwert in der Faust, zu sterben weiß, aber vor allem sich amüsiert, die Welt einer den materiellen Sorgen entrückten Gesellschaft des Luxus und des Müßigganges. Der Städter sah das Dasein doch mit ganz anderen Augen an. Er führte einen nie unterbrochenen Kampf um die Erhaltung seines Lebens in fortwährender Arbeit, in fortwährendem Spekulieren und Sorgen, und die Litteratur tritt damit aus der Welt des Luxus in die der Arbeit hinein. Sie verliert die Lust an dem rein phantastischen Wesen, durch welches die mit dem Alltäglichen unbekannte ritterliche Bildung die Poesie angefüllt hatte. Statt bunter Märchengestalten erblickt sie die Gestalten der Wirklichkeit, wie sie auf den Straßen und in den Schenken daheim sind, und kann nun nicht mehr frei und schrankenlos erfinden, rein aus der Phantasie heraus schaffen, sondern mit den Augen schauend,

mit den Ohren hörend, lernt sie die Beobachtung der Menschen aus der nächsten Umgebung. Der dritte Stand trägt den Wirklichkeitssinn in die Litteratur hinein und erzeugt eine wesentlich realistische Kunst, welche schon in Griechenland und Rom angesetzt hatte, aber erst bei den neuen Völkern, vor allem unter dem Einfluß germanischen Kunstgeistes zum höchsten Flor sich entfaltet. Das Bürgertum mit seiner praktischen und materiellen Weltanschauung brachte auch hier seine Nützlichkeitsgrundsätze zur Geltung. Die Verschönerung des Daseins durch eine Luxuskunst hatte der ritterlich-aristokratische Geist gesucht, der bürgerliche wollte dafür aus der Kunst etwas lernen, wollte sie zur Begleiterin und Raterin in allen Lebenslagen. Und bis in die neueste Zeit hinein hat sich das Bürgertum diese seine Ästhetik bewahrt. Es verlangt, daß die Schaubühne eine moralische Anstalt, daß das Theater wie Schule und Kirche wirken soll, bessernd, erziehend und aufklärend, und beurteilt ein Kunstwerk in erster Linie nach seinen religiösen, ethischen oder politischen Tendenzen. Die bürgerliche Litteratur ist immer ihrem innersten Kerne nach realistisch-tendenziöser Natur gewesen und geblieben. Denn die vom Geiste des dritten Standes beherrschte Bildung, welche im 14. und 15. Jahrhundert ihre ersten Keime zeitigte, hat eine größere und reichere Lebensfähigkeit bewiesen als die vorhergegangene priesterliche und die noch rascher wieder abgestorbene ritterliche Bildung. Diese Periode der bürgerlichen Kultur umspannt den Zeitraum vom Niedergange der mittelalterlichen Posie bis in die Gegenwart hinein und hat ganz anders große Kunstwerke geschaffen als jene beiden Perioden. Das 14. und 15. Jahrhundert bringt die Kämpfe zwischen dem alten und neuen Geist. Wirr fließt alles durcheinander. Das innerlich Überlebte lebt doch noch äußerlich fort, vor allem im Ritterroman, der vom Blut der phantastischen Salonkunst der Kreuzzugszeit durchströmt ist; die bürgerliche Welt aber besitzt für die eigentliche Kunst noch kein feineres und tieferes Verständnis. Das Nützlichkeitsprinzip übt fast die Alleinherrschaft aus und läßt ein Wesen aufkommen, das näher verwandt ist mit dem, wie es in den Tagen der Vorherrschaft der Geistlichkeit bestand, als in den Tagen der ritterlichen Kultur. Die formalen Errungenschaften dieser letzteren gehen teilweise verloren. Aber dennoch zeigt sich eine großartige, mächtig fortschreitende innere Entwickelung. Die Poesie geht nicht zurück, sondern vorwärts. Die rein mechanische Auffassung, die Wilhelm Scherer uns geoffenbart hat, indem er die Zeit von Walther von der Vogelweide bis Goethe für eine 500jährige Zeit des Verfalls und der Erstarrung erklärte, verrät eine große Oberflächlichkeit in der Betrachtung der Dinge. Wenn man das Auge nur auf die Geschichte der deutschen Litteratur gerichtet hält, so mag es allerdings auf den ersten Blick scheinen, als steige die Kunst herab von der Höhe, zu welcher sie von den Rittern emporgeführt war. Doch nur auf den ersten

Blick. Ein tieferes Verständnis für die Entwickelung der deutschen Poesie gewinnt man nur, wenn man sie im Zusammenhang mit den Litteraturen der übrigen Völker betrachtet. Und da ergiebt sich bald, daß auch hier von einem eigentlichen Verfall nicht die Rede sein kann. Alte überlebte Formen sterben ab, aber während dieses Absterbens entwickeln sich neue höhere und feiner organisierte Gebilde.

Um das Wesen dieses Neuen völlig zu erkennen, die großen Fortschritte der Poesie über die ritterlich mittelalterliche Kunst hinaus zu verstehen, muß man jetzt in erster Linie seine Schritte nach Italien lenken. Die neue gelehrte bürgerliche Poesie entfaltet sich hier am reinsten und bedeutsamsten, entfaltet sich hier am frühesten. Wenn im Zeitalter der Kreuzzüge die Nord- und Südfranzosen der westeuropäischen Menschheit führend vorangingen und der Welt der Bildung ihre Gesetze vorschrieben, so sind jetzt die Italiener die Pioniere einer Kultur, welche aus dem Dunstkreis städtischen und bürgerlichen Lebens ihre Nahrung zieht.

Italien im Zeitalter Dante's.

Kurzer Rückblick auf die italieniſche Poeſie vor Dante. Guido Guinicelli, der Erfinder des „neuen ſüßen Stils“. Die philoſophiſche Lyrik in Florenz. Guido Cavalcanti. Die Florentiniſche Realiſtenſchule. Cecco. Dante. Seine Bedeutung für die Entwickelung der Poeſie. Dante's Kunſt als der umfaſſendſte Ausdruck des mittelalterlichen Geiſtes. Die neuen Elemente in ſeiner Kunſt. Dante als der Begründer des Individualismus. Dante's Charakter. Dante's Leben. Die „göttliche Komödie“. Petrarca. Vergleiche zwiſchen Dante und Petrarca. Petrarca's antikrömiſche Studien und Ideale. Das Schwankende ſeiner Natur. Der Charakter ſeiner Poeſie als einer akademiſch-klaſſiſchen Gelehrtenpoeſie. Der Formalismus ſeiner Kunſt. Bedeutung Petrarca's für die Entwickelung der Poeſie. Die Sonette an Laura. Die Triumphe. Boccaccio. Sein Leben und Entwickelungsgang. Seine Bedeutung für die Poeſie. Der Decamerone. Die Nachahmer Dante's, Petrarca's und Boccaccio's. Stillſtand der Poeſie im 15. Jahrhundert. Antonio Pucci. Burchiello.

Die lyriſche Poeſie der provençaliſchen Troubadours und die epiſche Unterhaltungspoeſie der nordfranzöſiſchen Trouvères hatte auch in Italien, wie bereits erwähnt, Eingang gefunden und war zunächſt ſklaviſch nachgeahmt worden. Italiener von Geburt ſchrieben in der Mundart ihrer galliſchen Lehrer und Meiſter. Dann that man noch einen Schritt weiter und wagte Verſe in der einheimiſchen Volksſprache zu dichten. Die ſizilianiſche Poetenſchule am Hofe Friedrichs II., durch und durch höfiſchen Geiſtes, hielt ſich am ſtrengſten an die provençaliſchen Muſter, und auch die toskaniſche Dichtergruppe kam über ein äußerliches Kopiſtentum nicht hinaus, obwohl ſich in ihren politiſchen Liedern ſchon etwas vom Weſen des Bürgertums regte. Neben dieſen lyriſchen Gedichten wanderten in den Kreiſen der höheren Bildung die bekannten mittelalterlichen Versromane von Karl dem Großen und König Artus von Hand zu Hand, während das Empfinden des eigentlichen Volkes mehr ſeinen Ausdruck in der religiöſen Lyrik fand, wie ſie in Umbrien heranblühte.

In Frankreich und Italien kommt darauf eine neue Strömung an die Oberfläche, deren Quelle in den ſtark aufwachenden weltlichen Bildungsbeſtrebungen liegt. Neben der Ritterburg und dem Kloſter erhebt ſich jetzt die Univerſität als Hochwarte des geiſtigen Lebens, und in den Kreiſen der Gelehrſamkeit hat man nicht nur, wie die alte Kloſtergeiſtlichkeit, Sinn für die Wiſſenſchaft vom Jenſeits, ſondern auch vom Diesſeits. Man hat die Araber, man hat Ariſtoteles und Plato kennen gelernt und neben der Theologie auch mit der Philoſophie, mit der Medizin, mit der Naturwiſſenſchaft, mit der Jura, mit der Geſchichte und Grammatik ſich tiefer beſchäftigt. Mit tieferer Inbrunſt umfaßt man das Neue, aus dem etwas wie ein religiöſer Geiſt hervoratmet. Wie man früher religiöſe Ideen ſich allegoriſch-ſinnbildlich vorzuſtellen ſuchte, wie man im „Phyſiologus" die ganze chriſtliche Heilslehre in Bilder gebracht hatte, ſo ſuchte man nun auch die neu gewonnenen Begriffe und Gedanken in derſelben Weiſe für die Phantaſie plaſtiſch vorſtellbar zu machen. In dieſer Periode dringt eine Fülle neuer Erkenntniſſe auf den menſchlichen Geiſt ein, die er erſt verſtandesmäßig begreifen und verſtehen lernen muß, und die Phantaſie ſoll helfen, daß der Geiſt ein klares Verſtandesbild ſich machen kann. Wie immer in ſolchen Perioden noch zu neuer und junger Erkenntniſſe ordnet ſich das poetiſche Vermögen dem wiſſenſchaftlichen unter und dient ihm. Die Dichtung kann noch nicht Geſtalten ſchaffen, wie die Natur ſie ſchafft, ſondern ſtellt Begriffe dar, wie ſie in der Natur gar nicht vorhanden ſind, wobei das Bild nichts iſt als ein „ſchöner Schleier, der die philoſophiſche Wahrheit umhüllt". Sie kann noch nicht anders ſchaffen, weil die neuen Erkenntniſſe für den Dichter ſelber zuerſt nur einen Verſtandesbeſitz ausmachen, aber ihm noch nicht völlig in Fleiſch und Blut übergegangen, ſo zum ſicheren Empfinden geworden ſind, daß er aus ſich heraus, aus dem Unbewußten heraus, Geſtalten ſchafft, denen als etwas ganz Natürliches und Notwendiges das neue Weſen innewohnt. Der Zuhörer würde auch ſolche neuen Geſtalten gar nicht verſtehen, wenn ihm der Dichter nicht immer als Erklärung beifügte, was er Neues hat ausdrücken wollen. Ihm würde wohl als Unvernunft erſcheinen, was nach Meinung des Dichters höchſte Vernunft iſt.

Dieſe gelehrte Dichtung, die im innerſten Kerne Wiſſenſchaft war, und um das tot Begriffliche zu überwinden, verzweifelte Anſtrengungen machte, etwas Sinnlich-Greifbares zu ſchaffen, immer neue Bilder und Vergleiche ſuchte, um jene Begriffe zu Geſtalten umzuformen, aber ſie doch nur als Geſtalten verkleidete, hatte zuerſt den „Roman von der Roſe", Latini's Gedicht vom „Schatz" und ſonſtige allerhand allegoriſch-didaktiſche Poeſie hervorgebracht. In Italien fand die neue Poeſie den fruchtbarſten Boden und die höchſte Vollendung. Die Lyrik war ſchon früher vom Hof und aus dem Franziskanerkloſter an die Univerſität ausgewandert. An der

Hochſchule von Bologna, die bisher vor allem durch ihre Pflege der Jurisprudenz ſich Ruhm erworben hatte, betrieb man ſeit der Entdeckung des Ariſtoteles auch die Philoſophie mit glühender Begeiſterung. Und hier lebte der Juriſt Guido Guinicelli (geſt. 1276), der Erfinder des „neuen ſüßen Stils“ der Lyrik. Im Anfang ſaß er als Schüler zu den Füßen der Provençalen und liebte es, wie dieſe über die Fragen nachzudenken, wie die Liebe entſteht, was ihr Weſen und ihre Wirkungen ſind. Die Vergötterung der Liebe und der Frau war die Quinteſſenz der ritterlichen Poeſie, eine Vergötterung, die in der Galanterie ihren Urſprung beſaß. Bei Guinicelli tritt an die Stelle der Galanterie ein philoſophiſcher Enthuſiasmus. Platoniſche Ideen ſind auf ihn eingeſtrömt und haben ſeine Vorſtellungen von der Liebe vergeiſtigt und vertieft. Die ſinnliche Auffaſſung weicht einer ſpiritualiſtiſchen, und die Liebesentzückungen ſind rein geiſtige Entzückungen. Alles Körperliche fällt von dem geliebten Weſen ab, und die Geliebten begehren und erſtreben, heißt das edelſte Menſchliche ſuchen, die Tugend und die Vollkommenheit. Wie die Kraft der Gottheit in die himmliſchen Intelligenzen überfließt, ſo fließt von der Geliebten das Empfinden in die Seele des Liebenden hinein. Die Schwärmerei für das Weib und die Liebe erreicht ihren Höhepunkt. Die Geliebte wird zu einer Göttin, der man nur in heiligen Schauern der Ehrfurcht naht, denn ſie iſt ja im Grunde kein Menſch mehr, ſondern ein Begriff, ſie iſt das allgemeine Ideal, das der Geiſt gebildet hat. Man begehrt ſie deshalb auch nicht mehr, wie man ein irdiſches Weib begehrt, und ihr Beſitz iſt etwas ebenſo Unmögliches, wie der Beſitz der Vollkommenheit, die nur Gott zukommt. Man will nicht küſſen und umarmen, ſondern betet an, und wenn ein Blick aus dem Auge der Geliebten den Liebenden trifft, ſo erfüllt ihn das mit jener höchſten Glückſeligkeit, als habe ihn ein Strahl des Lichtes von der Inſel der Seligen getroffen. Die Liebe iſt eine Sehnſucht nach dem unerreichbaren Höchſten. In Florenz fand die philoſophiſche Lyrik Guinicelli's ihre Fortſetzung und durchtränkte ſich dort noch reicher mit allen Elementen der Scholaſtik. Was bei Guinicelli vorwiegend aus ſchwärmeriſchem Empfinden hervorfließt, das nimmt nun weit mehr ſeinen Weg aus vom reinen Verſtand und vom wiſſenſchaftlichen Erkennen, und an Stelle der phantaſievollen Bildlichkeit des Erfinders des neuen Stils tritt eine dürrere Abſtraktion. Guido Cavalcanti (geſt. 1300) iſt ein tieferer Denker und ein nüchternerer, trockenerer Dichter als Guinicelli, er arbeitet viel mit wiſſenſchaftlichen Begriffsbeſtimmungen und offenbart ſich als Gelehrter, der Erklärungen und Beweiſe ſtatt Empfindungen und ſinnlicher Vorſtellungen geben will. Freilich gewinnen die Ideen an Klarheit und Schärfe, an Fülle und Größe, und immer deutlicher weiß die Florentiniſche Schule die in ihrem geiſtigen Weſen noch etwas verſchwommene Frauengeſtalt Guinicelli's als Idealgeſtalt der damaligen Menſchheit, als

die Verkörperung der reinſten Frömmigkeit, Tugend und Weisheit auszugeſtalten. Was dieſe an künſtleriſcher Sinnlichkeit verliert, gewinnt ſie an Verſtändlichkeit ihres Gedankenlebens. Das Nüchtern-Gelehrte jedoch, das dieſer Lyrik anhaftet, das baldige Erſtarren in herkömmlichen Ausdrücken, war der Kunſt ſehr gefährlich, und glücklicherweiſe trat dieſer philoſophiſch-gelehrten ſpiritualiſtiſchen Lyrik, deren letzter bedeutende Vertreter Cino von Piſtoja (geb. um 1270, geſt. 1337) der jüngere Zeitgenoſſe Dante's iſt, eine andere entgegen, welche ſich um ſo inniger an das Irdiſche und Sinnliche anklammert, der platoniſchen Liebe gegenüber die geſchlechtliche Liebe preiſt und ſtatt der Erhabenheit das Burleske, Komiſche, Satiriſche und Ironiſche ſucht, alte volkstümliche Überlieferungen fortſetzend. Hier iſt alles auf materielle Genußſucht geſtellt! Eine Poeſie der in Reichtümern ſchwelgenden patriziſchen Geſellſchaft, welche lebensfroh ein Feſt nach dem andern feierte, bei Wein, Tanz und Spiel ſich vergnügte, — eine Poeſie der Gaſſen und der Kneipen auch. Der Gegenſatz war notwendig, damit die Kunſt nicht ganz alles Blut verlor. Aus dieſer Schule des Alltagswirklichkeitsrealismus ragt vor allem Cecco Angiolieri aus Siena hervor (geſt. um 1312), ein Wirtshausläufer und Würfelſpieler, von jenem Wahrheitsdrang des Cynikers beſeelt, der aller Welt die Maske der Heuchelei vom Geſicht reißt und ſich ſelber am wenigſten ſchont. Bald einen wilden Verzweiflungsſchrei ausſtoßend, bald in Hohngelächter ausbrechend, ſchleudert er die wildeſten Worte gegen Vater und Mutter, deren Tod ihm das Erwünſchteſte von der Welt ſind, gegen das häßliche Weib, mit dem er verheiratet iſt, und beſingt ſeine ganz im Sinnlich-Tieriſchen wurzelnde Neigung zu der Schuſterstochter Becchina. Mag der Moraliſt über dieſen Cecco ſich entrüſten, der Künſtler folgt dem Künſtler auch in die Schenke und ins Bordell; Cecco iſt ganz anders ein echter und wirklicher Dichter als jene Gelehrten und Philoſophen und führt uns ſtatt leerer Begriffe und Allegorien, ſchöpfungskräftig wie die Natur, lebendige Geſtalten vor Augen, die in der Phantaſie haften bleiben, redet mit überzeugender Sprache des Herzens, wenn jene oft nur die Sprache des Verſtandes führen.

Dante.

So iſt denn endlich der Boden genug vorbereitet, daß er die Blüte einer Dante'ſchen Poeſie hervorbringen kann. Nach jahrtauſendlangem Schweigen tritt mit Dante Alighieri im Gebiet der europäiſchen Völker zum erſtenmale wieder ein Ewiger, ein Weltdichter hervor, der, wie früher ein Homer, ein Sophokles, die ganze Summe der Kultur in ſich zuſammenfaßt und zum Ausdruck bringt, alle künſtleriſchen und geiſtigen Beſtrebungen der

Jugendbildnis Dante's.
Das einzige authentiſche Bildnis des Dichters.
(Nach Giotto.)

Digitized by Google

Zeit, die vor ihm liegt, in einem Brennſpiegel auffängt und der Entwickelung neue Bahnen bricht. Auch Dante gehört zu den großen Eklektikern, welche andere Originalitäten ausſaugen und mit ſich verſchmelzen und doch dabei durchaus eigenartige und ſelbſtändige Erſcheinungen bleiben, ihrem Ich die Herrſchaft bewahren, während ſie zugleich dieſes Ich durch die Aneignung fremder Individualitäten zu einer die ganze Menſchheit umſchließenden Totalität erweitern. Dante vereinigt in ſich die vereinzelten Kräfte der Poeſie ſeiner Zeit und ſeines Volkes und hat ebenſowohl Verſtändnis für die Kunſt eines Guinicelli, wie eines Cavalcanti und Cecco. Damit verkörpert er zugleich die ganze Poeſie des Mittelalters, deren einzelne Elemente bei den verſchiedenen Völkern wir bereits kennen gelernt haben. Mit Guinicelli verbindet ihn das Schwärmeriſche und Enthuſiaſtiſche, mit Cavalcanti die philoſophiſche Nachdenkſamkeit und die Gelehrſamkeit, die Didaxis, mit Cecco die ſcharfe und lebendige künſtleriſche Sinnlichkeit. Auch das volkstümliche Burleske und Komiſche der Florentiniſchen Realiſten blieb ſeinem ſonſt ſo ſehr auf das Erhabene gerichteten Geiſte nicht fremd. Die Prügelſcene der Teufel im 22. Geſange des „Inferno" iſt von deren Geiſt durchtränkt, und rein als Künſtler ſteht überhaupt Dante auf dem Boden des Realismus mit ſeinem Beſtreben, möglichſt ſcharf und deutlich Geſtalten und Vorgänge ſinnlich greifbar für die Phantaſie hinzuſtellen, das Zarteſte ebenſo klar zu verdeutlichen, wie das Furchtbare und Häßliche. Er iſt kein Schönheitsäſthetiker, der den Schmerz, der das Niedere ſchön und wohlgefällig zu machen geſtrebt iſt, ſondern der echt realiſtiſche Charakteriſtiker, der dem Stoff giebt, was dem Stoff zukommt, kein Mittel ſcheut, das Abſtoßende und Gräßliche auch abſtoßend und gräßlich erſcheinen zu laſſen. In den Poeſien eines Guinicelli, eines Cavalcanti und Cecco kommen drei Strömungen zur Geltung, welche durch die Dichtung des ganzen Mittelalters ſich hinziehen. Die ſpiritualiſtiſche Lyrik Guinicelli's verkörpert die ganze Schwärmerpoeſie dieſer Zeit, den ſchmachtenden einmal auf das Himmliſche, einmal auf das Irdiſche gerichteten Geiſt, wie es im Marienkultus, im Frauenkultus der Provençalen, im Minnegeſang daheim iſt. Aus Cecco ſpricht die derbe und rohe Sinnlichkeit, die in allen Ländern der höfiſchen Poeſie einer Bauernpoeſie gegenüber heranwachſen ließ. Cecco iſt ſo etwas wie ein italieniſcher Nithart von Reuenthal. Cavalcanti vertieft hingegen philoſophiſch die trockene und nüchterne moraliſche Lehr- und Predigtpoeſie, die alte, echte Geiſtlichenpoeſie, jene im innerſten Weſen unkünſtleriſche Didaxis, welche damals in der äſthetiſch ſo ungeſchulten Menſchheit ein ſo großes Anſehen behaupten konnte. Indem Dante aber Guinicelli's, Cecco's und Cavalcanti's Seelen in ſich vereinigte, bot er ſeiner Zeit als einziger, was dieſe ſonſt an verſchiedenen Stellen ſich zuſammenſuchen mußte, er gab alles, was man von der Kunſt verlangte: Ekſtaſen, ſpiritualiſtiſche Verzückungen und ſchwärmeriſche An-

betung, — volkstümlich-realistische Wirklichkeit, Alltagsdasein — Lehren, Predigten und die Summe der wissenschaftlichen Kenntnisse. Das Mittelalter war angefüllt von Vorstellungen des Häßlichen, Furchtbaren und Grausigen. Die Verachtung der Frau Welt, alles Leiblichen und Irdischen war das eine große Thema der Zeit, und die der Weltfreude so unholde Zeit erzeugte naturgemäß eine groteske Lazarusphantasie. Grob-realistisch malte man sich auch das Jenseits aus, das den sündigen Menschen drüben erwartet. Man glaubte ehrlich an diese Teufel, welche die Seelen mit allen scheußlichen Körperqualen peinigten, so man eben nur aussinnen konnte. Die Phantasie Dante's ist angefüllt mit solchen Bildern des Häßlichen und Grausenhaften, mit so grob-realistischen Vorstellungen von der Hölle, und so energisch, mit so scharfer Sinnlichkeit und Deutlichkeit, als seine Dichterkraft es vermochte, hat kein anderer diese Träume sich vorzustellen gewußt. Das kam ihm künstlerisch so sehr zu gute, daß er die bösen Mächte nicht als bloße Begriffe, sondern als körperliche Gestalten vor sich sah. Ebenso sehr wie mit der Hölle beschäftigte sich aber auch das Mittelalter mit dem himmlischen Jenseits, und den Häßlichkeitsphantasien standen schroff die zartesten, sehnsuchtsvollsten Phantasien von einem Leben im reinen Licht, versunken im Anschauen der Gottheit gegenüber. Hier bot sich der Phantasie der weiteste Spielraum, das Lieblichste und das Holdeste, das Reinste und Keuscheste sich auszumalen, und die Dante'sche Einbildungskraft geht ebenso energisch darauf aus, die höchste Schönheit, wie die höchste Häßlichkeit sich zu versinnbildlichen. Der Dichter besitzt das Ganze der Phantasievorstellungen des Mittelalters und teilt mit dem Mittelalter auch die Eigenart dieser Phantasie, welche sich so gut wie ausschließlich mit dem Jenseits, mit Hölle und Himmel beschäftigt. Der von religiösen Empfindungen vorwiegend beherrschte Geist blickt nur nach oben oder nach unten hin, aber nicht in die Welt, nicht in den Menschen hinein, und wie der ganzen Kunst jener Jahrhunderte, so fehlt auch der Dante'schen das Wissen von der Erde und dem Menschen, welches erst in seiner ganzen Fülle Shakespeare bringt. Aber sie ahnt etwas von diesem Wissen und will es in sich hineinziehen, wie es auch die ritterliche Poesie wollte, ohne doch die Kraft dazu zu besitzen.

Dante steht als ein vollkommen eigenartiger Poet da; die Homer, Sophokles, Firdusi, Goethe, Shakespeare haben noch alle etwas Gemeinsames miteinander und können zuletzt mit demselben ästhetischen Maßstab gemessen werden als Künstler, die durch und durch und reine Künstler sind. Aber einen Dante muß man ganz aus sich heraus, als etwas Besonderes zu verstehen suchen. Er ist viel zu sehr Didaktiker, Prediger und Gelehrter, als daß man ihn einen reinen Künstler nennen könnte wie jene und doch ein so echter und großer Poet, ein so starker Künstler wiederum, von solcher Gewalt der reinen Anschauungsfähigkeit, daß es

thöricht wäre, ihn einen Didaktiker zu nennen. Was seine Poesie dem Verständnis der Gegenwart so schwer zugänglich macht, das ist vielfach auch ihr Übergangscharakter. Sie steht nicht auf einer Höhe der geistigen Entwickelung, diese krönend und abschließend, sondern zwischen zwei Weltaltern als die Kunst einer ringenden Entwickelung, die Welkes und Abgestorbenes wie grün Keimendes zugleich in sich birgt. Dante ist der eigentliche Poet des Mittelalters, aber er ist ebenso sehr der erste moderne Poet, welcher die Wege öffnet, auf denen die neue Kunst einherschreiten wird. Aber er ist weder das eine, noch das andere rein und ausschließlich. Er krönt und vollendet nicht nur die mittelalterliche Dichtung, sondern er überwindet und zerstört sie auch und besitzt von dem Geist des Neuen doch nur eine Ahnung.

Die Großen der Weltpoesie fußen sonst auf dem Boden einer reichen ästhetischen Kultur, Dante hingegen steht am Ende eines langen, schrecklichen Jahrtausends, das eigentlich gar keine Poesie besaß und so gut wie ganz die künstlerische Anschauungsweise verlernt hatte, das Wissenschaft und Kunst wie jede Periode eines jugendlichen, noch halbrohen Bildungslebens miteinander vermengte, alles geistige Leben in den Dienst der Religion stellte und damit auch die Unfreiheit der Kunst nicht überwinden konnte. Mit um so größeren Schwierigkeiten hatte Dante zu kämpfen, um so gewaltiger war die von ihm zu lösende Aufgabe. Erwachsen auf unfruchtbarstem Boden trieb der Baum seiner Poesie dennoch einen reichen, herrlichen Blütenflor. Daß der Dichter noch in manchen Zügen an den Klosterdichter der Vergangenheit erinnert, den Moralisten und Didaktiker, den Prediger, an den Reflexionskünstler, der, statt die Begriffe in Gestalten aufzulösen, sie wissenschaftlich definierte, der wie die Troubadours über die Liebe, so über seine Empfindungen zuweilen auch nur redete, statt sie unmittelbar wirken zu lassen, das darf nicht so sehr in den Vordergrund gerückt werden, wie das Neue, was er bringt. Und das ist so unendlich viel, daß hier nur ganz flüchtig und nur weniges davon berührt werden kann. Man nehme die bekannte Franceska von Rimini-Periode aus der Dante'schen Hölle, — ein paar Verse, die wie ein kurzes, rasches Gewitter vorüberziehen, wie ein Gewitter, das sich in einem einzigen furchtbaren Donnerschlag entladet. Der Stoff ist ein ähnlicher, wie ihn die mittelalterlichen Tristan und Isolden-Epen behandelten, und der klaffende Unterschied zwischen der Art und Weise, wie ein ritterlicher Erzähler einerseits, Dante andererseits denselben Stoff auffassen, ansehen und behandeln, springt sofort in die Augen. Der ritterliche Dichter, das eigentliche Kind des Mittelalters, macht daraus eine uferlose Erzählung, voll von Abenteuern, die leicht erkennen lassen, daß die Seele des Künstlers noch ganz naiv an nichts Gefallen findet als an den äußerlichen Reizen einer merkwürdigen Handlung. Empfindungsleben, Gedankenleben, alles das spielt so gut wie gar keine Rolle in der Kunst. Die Menschen, die

der Dichter ſchildert, haben noch keinen individuellen Zug, weil der Dichter ſelbſt noch nichts von einer Individualität beſitzt. Er bedarf nur der geiſtigen Fähigkeiten eines Berichterſtatters, eines Stenographen und iſt nur Ohr und nur Mund, eine geiſt- und ſeelenloſe Objektivität, möchte man ſagen. Da trägt Dante als der erſte moderne Künſtler von neuem wieder das Ich des Dichters in die Poeſie hinein. Er ſtellt ein Medium vor, durch welches der Stoff hindurchgehen muß, welches ihn färbt und weſentlich umgeſtaltet. Dante fragt nicht: wie iſt die Handlung, ſondern wie wirkt ſie auf mich, und nicht die Handlung ſelber ſtellt er dar, die für ihn nur wenig Intereſſe bietet, ſondern die Wirkungen, die ſie auf ſein ganzes inneres Sein ausübt. Er bezieht die ganze Welt auf ſich ſelbſt, und ſeine eigene Perſönlichkeit, ſein Empfinden und Denken ſtehen im Mittelpunkt ſeiner Kunſt. Er ſtellt die tiefe Ergriffenheit dar, in welche ihn das Anhören einer Erzählung verſetzt, und er fragt ſich, was iſt die Idee der Handlung, was bedeutet ſie für meine Weltanſchauung, was für eine Lebensnorm iſt in ihr enthalten. Die äußerliche Geſchehnispoeſie des Mittelalters geſtaltet er in eine Ideenpoeſie um, und die Kunſt einer naiven Neugierde und Unterhaltungskunſt wird zur Kunſt eines Denkers, der an die großen Rätſel des Daſeins, die letzten Fragen des Wozu und Warum herantritt und von ihrer Beantwortung aus auch die Frage beantwortet: Wie ſoll ich leben? Indem Dante den großen Bruch mit der Vergangenheit vollzog und ſeine eigene, einzigartige Perſönlichkeit zum Kryſtalliſationspunkt ſeiner Kunſt machte — anders wie Bertrand de Born und Walther von der Vogelweide, die nur ein Standesbewußtſeins-Ich beſaßen —, indem er ſo die Ichkunſt heraufführte, für welche die objektive Welt nur in ihren Wirkungen auf das Ich Bedeutung hat, kam er allerdings zu einer Einſeitigkeit, die entwickelungsgeſchichtlich leicht erklärlich und notwendig war. Das Ganze und Geſamte der Kunſt, wie es Shakeſpeare beſitzt, findet man bei Dante noch nicht. Shakeſpeare blickt um ſich und in ſich, Dante nur in ſich. Jener geſtaltet ſeine Perſönlichkeit und geſtaltet auch alle Erſcheinungen der Außenwelt, während Dante nur das erſtere thut. Ihn intereſſieren nicht die Menſchen um ihrer ſelber willen, und ihn erfreuen nicht Handlungen und Begebenheiten all ihrer künſtleriſchen Reize wegen, und er giebt daher keine eigentlichen Charaktere, wie es Shakeſpeare thut, die ganze reiche Fülle einer Erſcheinung, die Geſtalten ſelber, wie ſie die Natur ſchafft, ſondern, ich möchte ſagen, einen allegoriſchen Charakter, eine Charakterallegorie. Shakeſpeare legt das Leben eines Menſchen breit auseinander, verfolgt es in alles Thun und Handeln, Denken und Empfinden hinein, rein künſtleriſche Sinnlichkeiten bietend. Dante macht aus einem Ugolino eine Statue mit der Inſchrift: Der Haß, die Rachſucht. Er konzentriert ein reiches, vielbewegtes, inhaltsvolles Menſchenleben in ein einziges Bild, aus einem ganzen Seelenleben mit allen

Seite aus einer illuſtrierten Dante-Handſchrift des 14. Jahrhunderts.

Die Dante'ſchen Verſe, der Anfang des 17. Geſanges der „Hölle", beginnen auf der zehnten Zeile.
London. Brit. Muſeum. (Aus Publ. of the Pal Soc.)

Digitized by Google

ſeinen Gegenſätzen zieht er nur die Idee heraus und bringt es auf eine einzige Formel. Der Menſch iſt ihm nichts als ein Faktor in ſeinem großen Weltanſchauungs-Rechenexempel, und wir ſehen ſeine Geſtalten nicht in der Fülle der Natur und des Lebens, ſondern nur als vorüberziehende Schatten, die hier und da von einem Blitz beleuchtet werden. So bringt die Dante'ſche Poeſie das Ich des Dichters in die Kunſt hinein, aber die Außenwelt und den Menſchen als ſinnlich lebendiges Weſen kennt ſie noch immer nicht. Sie läßt der Renaiſſanceperiode Raum für eine neue, große Entwickelung.

Für eine Poeſie, wie die Dante'ſche, iſt vor allem die Charaktergröße des Dichters von Wert und Bedeutung. Und bei keinem anderen Großen der Weltlitteratur hat man ſo ſehr die Empfindung wie bei Dante, daß er ein Charakter geweſen iſt, daß er ein Mann war, „nehmt alles nur in allem". Schon deshalb, weil er ganz Ich ſein konnte und wollte und nicht, wie ein Shakeſpeare oder Goethe, in der objektiven Geſtaltung verſchiedenſter Figuren und Charaktere ſein Ich zu brechen, verſchiedenfach zu färben und umzuändern brauchte. Bei Dante paßt ſich der Stoff dem Medium des Dichters an und wird von dieſem ganz eigenartig beſtimmt, während bei Shakeſpeare und Goethe das Ich dem Objekt ſich zu unterwerfen weiß. Niemand tritt mit größerem Stolz der Welt entgegen als dieſer große Italiener. Und wie zwergen- und puppenhaft nehmen ſich all die Bertrand de Born, die Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eſchenbach ihm gegenüber aus, der ſich als Dichter und als Prieſter auf einen alle Länder und Völker überragenden Thron ſetzte, über Päpſte und Kaiſer ſich erhöhte und die ganze Welt richtete, als ſei er ſelber der ſtrafende und lohnende Gott des jüngſten Gerichts. Daß Dante als Richter zu kommen wagte, als Bevollmächtigter der höchſten Gerechtigkeit, des tiefſten Sittenbewußtſeins ſeiner Zeit, — als Richter und nicht nur als politiſcher Gegner, der Leitartikel und Epigramme gegen einen Gleichberechtigten oder gar Überlegenen ſchleudert, — als Prophet Gottes, der mit den Abſichten des Herrn aller Herren aufs tiefſte vertraut geworden iſt, — das giebt ihm die ganz beſondere Größe, das läßt ihn vor allem anderen als einen Mann erſcheinen, als den einzigartigen Charakter aller Charaktere. Man fühlt unmittelbar, daß ſein richterliches Urteil ein ganz unbeſtechliches iſt, daß er ſich dabei weder von perſönlichem Haß, noch von Freundſchaft leiten läßt, vielmehr nach reinſtem Gewiſſen ſpricht und in Übereinſtimmung mit den erhabenſten ſittlichen und religiöſen Überzeugungen ſeiner Zeit. Im Weſen iſt er ein echter Reformatorengeiſt mit all ſeiner Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit, ſeinem Drang in die Tiefe des religiöſen Lebens hinein und ſeinem Ungenügen an den hohlen äußeren Formen, mit all ſeiner Verachtung ſimoniſtiſchen Weſens von jeder Art. Und endlich kommt mit Dante nach ſo vielen Jahrhunderten wieder ein Dichter, der ein Vollmenſch in der höchſten Bedeutung des Wortes genannt werden muß. Was waren denn all dieſe

Seite aus einer Dante-Handſchrift des Britiſchen Muſeums zu London
mit Interlinear- und Marginal-Gloſſen. (Aus Publ. of the Pal. Soc. London.)

Digitized by Google

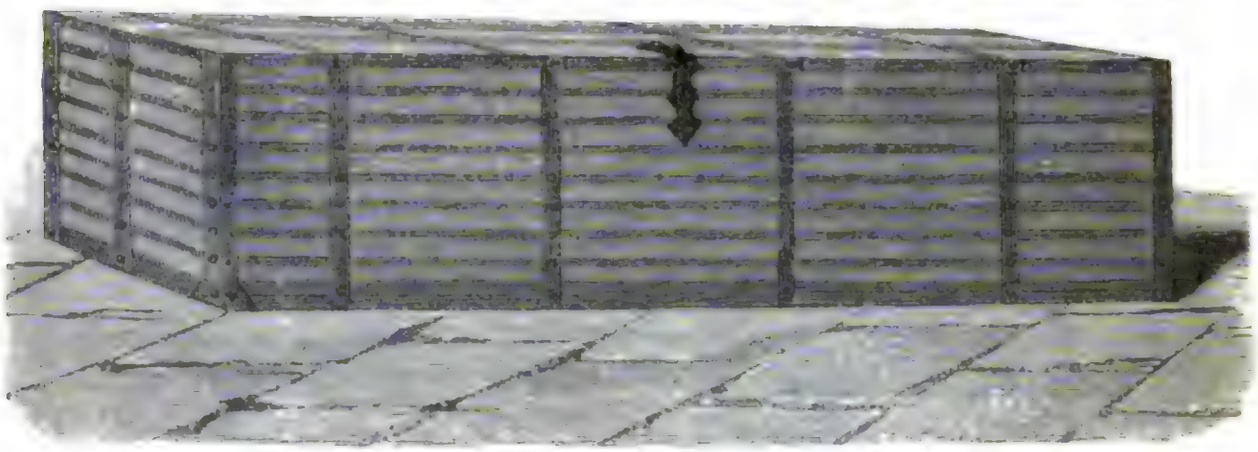
klöſterlichen und ritterlichen Poeten der Vergangenheit geweſen, ein Walther und Wolfram nicht ausgeſchloſſen? Gute und brave Geſellen, frohe Naturen, tapfere Streiter, aber alles in allem doch nur Menſchen des Durchſchnitts und von beſchränktem Geſichtskreis, aufgehend in den Intereſſen und Anſchauungen ihres Standes. Dante verkörpert aber den Menſchen der höchſten Bildung ſeiner Zeit, ſo daß er als deren umfaſſender Ausdruck gelten kann. Er beſitzt ihr ganzes geiſtliches und weltliches Wiſſen, und bis in die tiefſten Probleme des Lebens drang er hinein, ſoweit es dieſe Zeit erlaubte. Doch dieſes Wiſſen iſt kein totes, bloß gelehrtes Wiſſen, ſondern ein Wiſſen, das ſein Empfinden, ſeinen Willen, all ſein Handeln beſtimmt. Er beſitzt nicht nur ſeine Erkenntniſſe, er lebt ſie auch. In ſeiner Perſon vereinigt er die ganze mittelalterliche Menſchheit und zeigt den Menſchen auf der idealen Höhe, welche die Weltanſchauung dieſes Jahrhunderts in ihren reinſten und erhabenſten Offenbarungen erſtrebte. Er ſtellt in ſeiner Dichtung den Menſchen dar, wie man ihn unter der Vorherrſchaft des religiöſen Geiſtes ein Jahrtauſend lang ſich vorſtellen gelernt hatte, den ſchwer ringenden und ſuchenden Menſchen, der aus Sünde gezeugt, in Sünden dahinlebt, aber in ſich den Drang nach Gott verſpürt und nun allmählich mehr und mehr von ſeinen Begierden ſich reinigt, bis ihm das Höchſte zu teil wird, was man ſich damals zu denken vermochte: Die Anſchauung Gottes ſelbſt, die Verſunkenheit in Gott, bis ihm jene Erhebung über alles Irdiſche und Sinnliche hinweg zu teil wird, welche auch das Beſtreben der perſiſchen Sufis und aller orientaliſchen Myſtiker war und die ein Rumi in flammenden Hymnen beſungen hat. Wie bei Rumi ſo iſt auch bei Dante die durchgehende poetiſch-künſtleriſche Grundſtimmung ein höchſt geſteigerter Enthuſiasmus.

Dante wurde im Jahre 1265 zu Florenz geboren als Sohn eines Rechtsgelehrten Aldighiero degli Aldighieri, der von bürgerlicher Herkunft war, aber einer altangeſeſſenen Familie angehörte. Von ſeiner Erziehung iſt wenig bekannt, doch wird er wahrſcheinlich den beſten Schulunterricht genoſſen haben, wie ihn die damalige Zeit zu bieten wußte. Auch Brunetto Latini übte, wenn auch nicht unmittelbar als Lehrer, Einfluß auf ſeinen Studiengang aus. Neun Jahre alt, ſah Dante zum erſtenmale Beatrice, die glorreiche Herrin ſeiner Erinnerung, „gekleidet in edelſte ſchlichte, blutrote Farbe, gegürtet und geſchmückt in ſolcher Weiſe, wie es für ihre zarteſte Jugend ſich ſchickte“, jene Beatrice, die eine ſo einzige große Rolle in den Werken des Dichters ſpielt. Neun Jahre ſpäter hört er zum erſtenmal den Klang ihrer Stimme, und wiederum ſieben Jahre danach wird die Geliebte vom Tode hinweggerafft. In ſeinem Jugendwerke „Vita nuova“ (Neues Leben), einer von Gedichten durchflochtenen Proſaerzählung, hat Dante dieſe Liebe beſungen. Es iſt eine rein platoniſche Liebe, durch und durch geiſtiger Natur, die gar nicht auf Beſitz ausgeht,

ſondern ſich an der ſchwärmeriſchen Anbetung der Geliebten völlig genügen läßt, weil ſie in ihr das höchſte Ideal alles menſchlichen Strebens erblickt, die Verkörperung der vollkommenſten Tugend, es iſt die Liebe Guido Guinicelli's. Nach der allgemeinſten, vor allem auf Boccaccio geſtützten Annahme war die Dante'ſche Beatrice die Tochter eines gewiſſen Folco Portinari, von der wir wiſſen, daß ſie am 15. Januar 1288 ſich verehelichte, und die am 9. Juni 1290, vier- oder fünfundzwanzig Jahre alt, ſtarb. Daß der Dichter eine verheiratete Frau in ſo leidenſchaftlicher Innigkeit verehrte, hat nichts Merkwürdiges an ſich, wenn man die damals herrſchenden Anſchauungen in Betracht zieht. Beſangen doch die provençaliſchen Troubadours faſt ausſchließlich die Gattinnen anderer, und es iſt auch bei der vollkommenen Unſinnlichkeit dieſes Liebesgefühls durchaus verſtändlich, daß für den Dichter die Thatſache der Verheiratung nichts ausmachte und ſeine Gefühle nicht im geringſten veränderte. Gleichwohl hat man von verſchiedener Seite die Identität der Beatrice Portinari und der Dante'ſchen Beatrice in Frage gezogen und wollte die letztere nur als eine Ideal- oder Phantaſiegeſtalt des Dichters angeſehen wiſſen, als eine Phantaſiegeſtalt, welche irgendwelche Idee allegoriſch verſinnbildlicht. Nach dem Tode der Jugendgeliebten verſenkte ſich Dante tiefer in das Studium der ſcholaſtiſchen Philoſophie und ergab ſich mit Leidenſchaft der Wiſſenſchaft. Seine Lyrik nimmt zugleich einen neuen Charakter an, den der Gelehrſamkeit und den der Didaxis. Sie verherrlicht die Philoſophie und ſtellt wiſſenſchaftliche Gedanken in allegoriſchen Geſtalten vor uns hin. Das „Convivio"-Bruchſtück entſteht nach Witte im Winter von 1308 zu 1309, der Anfang einer Encyklopädie des ganzen damaligen Wiſſens, eine Erläuterungsſchrift zu den Canzonen Dante's, welche uns in die Anſchauungen des Dichters von der Kunſt tief hineinſehen läßt. Es fehlt nicht an Spuren, welche vermuten laſſen, daß der grübleriſche Dichter bei ſeinem Drang nach vollſter und umfaſſendſter Erkenntnis, bei ſeinem Streben nach der Wahrheit damals auch von religiöſem Zweifel heimgeſucht wurde. Er hat ſie über-

Dante Alighieri im Alter.

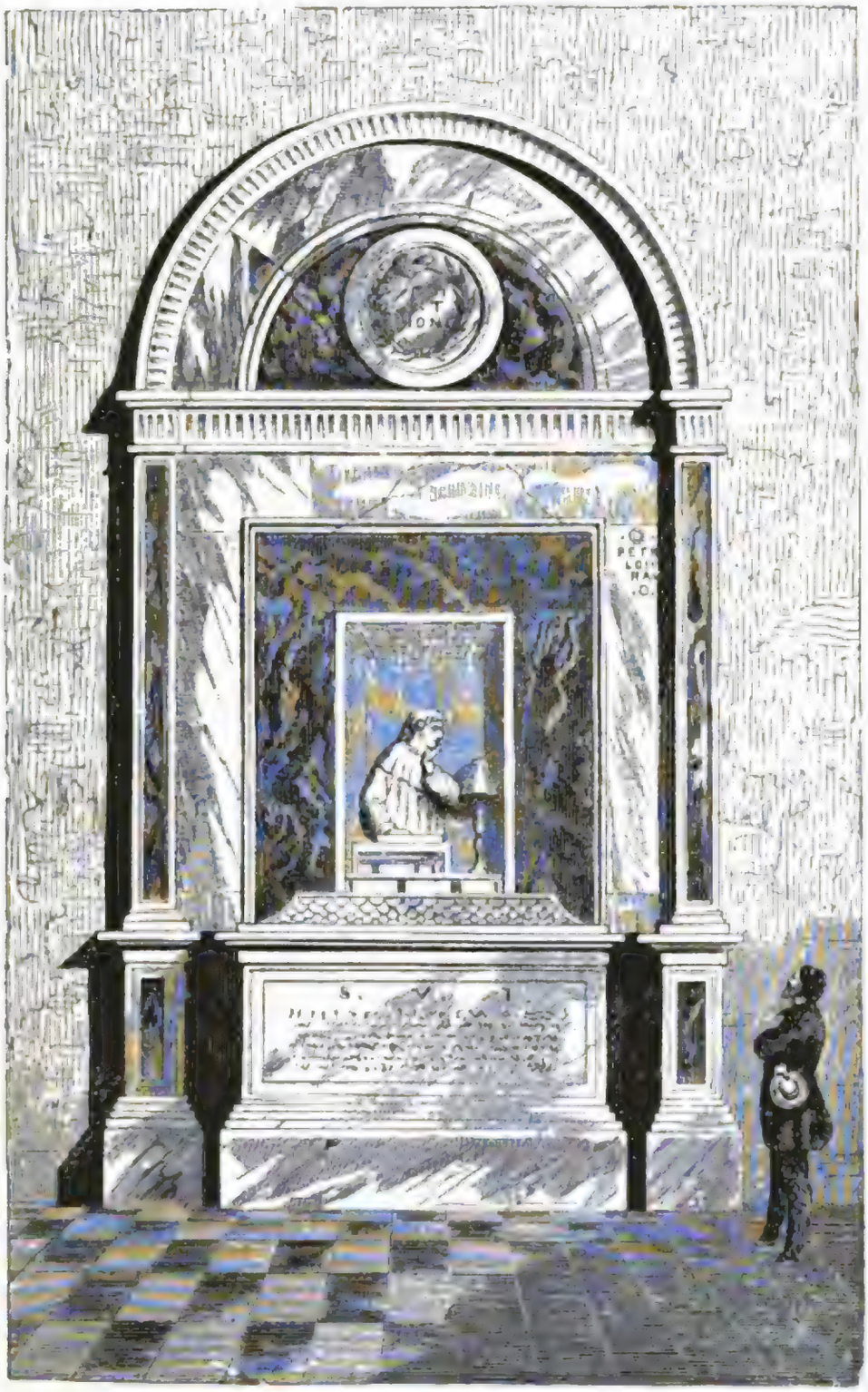
wunden und war ſicher ein treuer Sohn der Kirche. Er kam zu wirklicher Freiheit ebenſowenig, wie die ganze Scholaſtik es kam, aber ſicherlich gehörte er innerhalb der durch die Zeit bedingten Beſchränkung zu den aufgeklärteſten Köpfen des Jahrhunderts. Lange hat er der himmliſchen Liebe gehuldigt, jetzt macht auch die irdiſche ihre Rechte geltend. Ein ſinnlicheres, lebensfroheres Daſein ſcheint der Dichter damals geführt zu haben, und allerhand Töne und Farben, die an Cecco erinnern, dringen in ſeine Poeſie hinein. Er verheiratete ſich mit Gemma di Manetto Donati, die ihm einige Kinder gebar. Es war wohl eine ruhige, hausbackene und alltägliche Ehe zwiſchen den beiden, und tieferen Einfluß auf die litterariſche Entwickelung ihres Gatten hat Gemma nicht ausüben können. Daß ſie ihm aber das Leben verbittert hätte, kann man nur als eine unbeweisbare Ver-



Dante's Sarg.

mutung anſehen. In ſeiner Jugend kämpfte Dante mit dem Schwert für ſeine Vaterſtadt und ſpäter entfaltete er auch in ihrem Dienſte eine politiſche Thätigkeit. Das ſchlug ihm zum Verderben aus. Verſtrickt in die unaufhörlichen und erbitterten Parteikämpfe, welche damals überall in den italieniſchen Städten tobten, wurde er als Mitglied der Partei der „Weißen“ von der ſiegreichen Partei der „Schwarzen“ als Agitator gegen den Papſt, gegen Karl von Valois und die Guelfen im Jahre 1302 aus Florenz verbannt, ein hartes Los, damals ſchwerer als heute zu ertragen. Getrennt von Weib und Kind, führte er von nun an ein irrendes Leben, das ihn auch wirkliche Not ließ kennen lernen und ſeine Seele mit mancher Bitterkeit erfüllte. Aber es ſteigerte nur die Größe ſeines Charakters. In ſpäteren Jahren hätte er nach der Vaterſtadt heimkehren können, doch verzichtete er auf dieſe Gunſt, weil einige entehrende Bedingungen daran geknüpft waren. Mit leidenſchaftlichem Enthuſiasmus trat er damals für ſein politiſches Ideal ein, die Wiederherſtellung einer römiſchen Univerſalmonarchie, Rom als Hauptſtadt und den deutſchen Kaiſer als Nachfolger der Cäſaren an der Spitze, für die Unabhängigkeit des Kaiſertums

vom Papſttum. Das Ende ſeines Lebens verbrachte er, mit der Vollendung ſeiner „Komödie“ beſchäftigt, in Ravenna, ſein Ruhm begann ſich zu verbreiten, wenn auch ſeine eigentliche Größe noch wenig verſtanden wurde.



Dante's Grabmal in Ravenna.

Es wurde 1483 von Bernardo Bembo, dem Vater des berühmten Kardinals Pietro Bembo, errichtet, 1692 reſtauriert und erhielt 1780 die Geſtalt, in der man es noch heute erblickt.

Doch seine Hoffnung, daß ihm das Ansehen seines Gedichts die Heimkehr nach Florenz ermöglichen würde, sollte nicht in Erfüllung gehen. Der Dichter starb am 14. September 1321.

Das große Werk seines Lebens ist die „Komödie", die „göttliche Komödie", wie sie in späterer Zeit von seinen Bewunderern getauft wurde und auch noch heute allgemein genannt wird, — Komödie, weil die Dichtung mit Furchtbarem beginnt und mit Heiterem und Schönem endet und weil sie einem niedrigen Stile huldigt, d. h. sich der italienischen Volkssprache und nicht des erhabenen vornehmen Lateins bedient. Schon früh, bald nach dem Tode Beatricens scheint ihm die erste Idee der Dichtung aufgegangen zu sein, und die künstlerische Ausgestaltung des Stoffes verlangte die Arbeit seines ganzen Lebens. Auf den vorhergehenden Seiten ist einiges Allgemeines über den Charakter der Dante'schen Poesie gesagt worden. Es macht erklärlich, daß die Komödie dem heutigen Geschmack vielfach nicht mehr zusagt; sowohl was die Weltanschauung, die Philosophie und das Wissen als auch was die Kunst angeht, ging die Entwickelung über diese Dichtung hinaus. Dennoch darf sie weit mehr als nur eine geschichtliche Teilnahme erwecken. Wer in das vielfach so dunkle Werk, das allerdings ein großes Studium verlangt, mit Inbrunst sich hineinzuversenken vermag, der trägt einen bleibenden Gewinn für sein Leben davon und wird darin eine unendlich große Summe des ewig und allgemein-menschlich Giltigen finden. Nicht die Äußerlichkeiten, aber das innere Wesen des Mannes und seiner Kunst weist die Menschheit und die Poesie auf den Weg hin, auf dem beide zu reinerer Vollkommenheit gelangen. Die einzigartige Energie und Sinnlichkeit der Sprache, die Schärfe und wunderbare Fülle der Phantasie, die Inbrunst und der hinreißende Enthusiasmus der Empfindung, die Plastik in der Gestaltung, wie sie nur bei den allerersten Dichtern zu Hause sind, machen die Komödie zu einer unerschöpflichen Schatzkammer rein ästhetischer Genüsse, zu einem bleibenden Lehrbuch der Poetik. Das Ganze ist eine großartige Vision von dem Zustande der Seelen nach dem Tode, von den Qualen und Freuden des Jenseits, dem Leben in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel, wie sich das gläubige Mittelalter das alles vorstellte. Ein wirklich volkstümlicher Stoff für die damalige Zeit, der nichts so sehr am Herzen lag, als die Beschäftigung mit diesen Dingen. Ähnliche Visionen hat die mittelalterliche Poesie denn auch öfter behandelt, aber Dante behandelte das alte Thema erst mit der Kunst eines wahrhaften und großen Dichters, der statt der Allgemeinheiten, herkömmlich-verwaschener Bilder, unkünstlerischer Begriffe scharfe Einzelvorstellungen und Einzelhandlungen bot, und all das Typisch-starre jener Poesie in ein bewegt Individuelles verwandelte. Indem der Dichter seine eigene Wanderung durch die Hölle, das Fegefeuer und den Himmel darstellt, stellt er den Weg dar, den er als der Vertreter der Menschheit von der Sünde zur Erlösung gewandelt ist, den Weg aus der

Nacht zum Licht, die Befreiung von der Schuld. Er giebt ein erschöpfendes Bild des menschlichen Lebens, vom christlich-religiösen Standpunkt aus betrachtet; seiner tiefsten Verirrungen und Verwirrungen und seiner edelsten und reinsten Bestrebungen, ein erschöpfendes Bild der menschlichen Natur in ihrer tiefsten Niedrigkeit und höchsten Erhebung, ein Bild des Lasters

Dante und Beatrice, auf der Jakobsleiter zur achten Sphäre emporschwebend.
(Paradies. Gesang 22.)
Eine der Federzeichnungen von Sandro Botticelli (1447–1515) in dem Dante-Codex der bekannten Hamilton-Sammlung. Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

und der Gemeinheit und der lichtesten Tugend. Der Zweck des Dichters ist der große einzige Zweck aller wahren Menschheitsführer, der auch bei den wahrhaft großen Dichtern mitwirkt: die Befreiung der Menschheit aus dem Elend, die Erlösung vom Leide, die Erringung der Glückseligkeit. Aber als Kind seiner Zeit, die vor allem Gelehrsamkeit und wissenschaftliche

Erkenntnis ſuchte, befangen in den äſthetiſchen Anſchauungen ſeines Jahrhunderts, das auch von der Kunſt in erſter Reihe Nützlichkeit verlangte, ein Anhänger und Bekenner der Schule Cavalcanti's, will er zugleich eine didaktiſche Dichtung ſchreiben, das ganze Wiſſen ſeiner Zeit in ihr niederlegen und ſie zu einem Lehrbuch der ſcholaſtiſchen Philoſophie machen, — etwas Ähnliches alſo ſchreiben wie ſein Lehrer Brunetto Latini, wie die Verfaſſer des „Romans von der Roſe". Da die Kunſt noch nicht reif war zur Schöpfung wirklich lebendiger Geſtalten, ſo muß auch Dante zur Darſtellungsform der Allegorie greifen. Vergil, welcher den Dichter als Führer durch die Hölle und das Fegefeuer geleitet, verkörpert zugleich die irdiſche Wiſſenſchaft und die Philoſophie, Beatrice, die Geleiterin zu Gott, ſymboliſiert die Theologie. Es iſt aber das Große bei Dante, daß trotzdem all ſeine Geſtalten auch rein ſinnlich, als lebendige Wirklichkeitsmenſchen und Perſönlichkeiten von Fleiſch und Blut wirken. Verſtand, Phantaſie und Gefühl haben in gleicher Stärke an ihrer Schöpfung mitgearbeitet.

Der Geiſt des Dichters war auf das Höchſte gerichtet, als er ſeine Komödie ſchrieb, und er hat die Arbeit ſeines ganzen Lebens daran geſetzt, ſeine ganze große Perſönlichkeit rein und ohne Abzug in ſie hineingelegt. Wenige Werke haben daher auch ſo viel ſtaunende Bewunderung, ſo viel faſt göttliche Ehren gefunden.

Petrarca.

In den höheren Kreiſen der Bildung, welche ſeit langem das Studium der Klaſſik gepflegt hatten, bildet ſich jetzt mehr und mehr eine ſchwärmeriſche Verehrung der Antike aus, welche, in der Bewunderung der Vergangenheit ſchwelgend, der eigenen Zeit zu entfliehen ſuchte und das Alte über das Neue zu ſetzen trachtete, ſo weſentlich den Geiſt des Mittelalters umändernd, dem eine ſolche Hochſchätzung der altheidniſchen Welt ſchon um der religiöſen Empfindung willen etwas Fremdes bleiben mußte. Dieſer neue Geiſt fand ſeinen begeiſtertſten Vorkämpfer in Francesco Petrarca. Ein Zeitraum von nur etwa 40 Jahren trennt die Geburtstage Dante's und Petrarca's voneinander. Jener ſteht am Ende des Mittelalters und errichtet der hinſinkenden Welt ihr gewaltigſtes und größtes Denkmal, ein Vollender und Zerſtörer ihrer Kunſt, dieſer blickt mit ſeiner Sehnſucht in die Zukunft hinein und läßt eine neue Periode in der Entwickelung der europäiſchen Bildung ahnen, als erſter wahrhaftiger Bahnbrecher der Renaiſſancekultur.

Dante und Petrarca ſind als Perſönlichkeiten aus ganz verſchiedenem Holze geſchnitzt, und auch ihre Kunſt unterſcheidet ſich weſentlich voneinander.

Wenn beide die Stelle bezeichnen, wo sich die Welt des Mittelalters und die der Renaissance eng miteinander berühren, in denen die geistigen Strömungen beider Perioden bemerkbar sind, so wendet doch jener sein Antlitz in die Vergangenheit zurück, während dieser dem Mittelalter den Rücken zukehrt. Ohne Frage hat Dante festeren Boden unter seinen Füßen. Er ist im Besitze einer großen Erbschaft, all der ausgeprägten und ausgereiften Ideen, welche das letzte Jahrtausend hervorgebracht und denen die scholastische Philosophie einen ihr selbst vollkommen genügenden Abschluß gegeben hatte. Er ist in sich selber durchaus sicher, fühlt sich in Harmonie mit sich und trägt in seiner Seele den beruhigenden Glauben, daß er alle letzte und höchste Wahrheit sein eigen nennen darf. Er hat die Vereinigung mit Gott gefunden. Und in dieser seiner Weltanschauung stimmt er nicht nur mit den Besten seiner Zeit, den wenigen auserlesenen Geistesaristokraten überein, sondern auch mit der großen Masse des Volkes, zu welcher allmählich in langen Jahrhunderten die Gedanken und Überzeugungen, die ihn beherrschen, durchgedrungen sind. Er schrieb deshalb eine wahrhaft volkstümliche Dichtung, eine vollkommene Dichtung seiner Zeit, die in deren Boden mit tausend Wurzeln ruhte. Nicht so Petrarca. Dieser fühlt sich in Zwiespalt mit der Gegenwart, die ihm verworren und häßlich erscheint und keine wahrhafte Befriedigung zu gewähren vermag. Er ist ein Feind der Scholastiker und bekämpft das Ansehen des Aristoteles. Mit leidenschaftlicher Begeisterung hat er sich in das Studium der antikrömischen Litteratur hineinversenkt und das ernsteste Studium daraus gemacht, schon als Student, als er zur Jura gezwungen, 1319—1326 die Schulen von Montpellier, Carpentras und Bologna besuchte. Deren wirkliches Wesen ging ihm dabei reiner auf, als es das ganze Mittelalter zu erfassen vermocht hatte, und Vergil erscheint ihm in einer durchaus anderen Beleuchtung, als er noch Dante erschienen war. Für Dante war auch Vergil ein Christ, ein Kind des Mittelalters, und das ganze Mittelalter sah naiv das altheidnische Rom für ein mittelalterliches Rom an; Äneas sowohl wie Julius Cäsar hatten die Gestalt von Artusrittern angenommen. Petrarca aber empfand den klaffenden Zwiespalt zwischen beiden Welten und war der erste, welcher den antiken Geist von der mittelalterlichen Maskerade befreite. Die Vergangenheit erscheint ihm schöner und herrlicher als die Gegenwart, er wird in der Stille seiner Studierstube zu einem der eigenen Zeit sich entfremdenden Romantiker und möchte das Alte erneuern. Er ist Parteigänger Cola Rienzi's und träumt von der Wiederherstellung der altrömischen Republik, und da er sah, daß dieses Ideal ein Traum bleiben mußte, wie Dante von der römischen Universalmonarchie mit den deutschen Kaisern an der Spitze. Seinen Namen Petracco latinisiert er zu Petrarca, seine Freunde nennt er mit Namen der ihm liebgewordenen Männer der Vorzeit, und mit den Geistern des Augusteischen Zeitalters verkehrt er in

Briefen, als wenn ſie noch zu den Lebenden gehörten. Aber in erſter Linie ſind es die Leidenſchaften und Freuden eines Gelehrten, die ſich da regen, und Petrarca's Beſtrebungen bleiben eigentlich auf den Raum der Studierſtube beſchränkt. Der Schüler Cicero's und Vergils iſt kein Vollmenſch wie Dante, welcher die Menſchheit den Weg der Erlöſung aus dem irdiſchen Elend führen will, ſondern ein Mann der Fachwiſſenſchaft, ein begeiſterter, eifriger Sammler von Handſchriften, Bahnbrecher der klaſſiſchen Philologie, der erſte große Humaniſt, welcher die Wiſſenſchaft der Renaiſſanceperiode begründet. Für ihn werden nicht wie für Dante die Erkenntniſſe, die er aus dem Studium der Antike ſchöpft, zu einer Weltanſchauung und zu

Seite aus einer Petrarcahandſchrift des 14. Jahrh. mit dem Bildnis Petrarca's.
(Nach Lacroix.)

Digitized by Google

einer Religion, zu einer Norm, nach der man leben muß, und er iſt kein Menſchheitsführer, dem das Neugewonnene zu einer vollkommenen und gründlichen Umformung des ganzen innerlichen Menſchen wird. Petrarca vermag noch nicht die letzten Forderungen zu ziehen, wie es auf der Höhe der vollendeten Renaiſſance geſchah. Ihn hat dieſe Zeit des Überganges zu einem ſchwankenden Menſchen gemacht, der von dem Alten ſich nicht loszureißen vermag und dem Neuen ſeine Neigung entgegenbringt. Wenn das Mittelalter ihn die Verachtung des Diesſeits, die Askeſe, lehrte, und wenn es ihn lehrte, allen Halt im Religiöſen zu ſuchen und ſein ganzes Augenmerk auf das Himmliſche zu richten, ſo lehrte ihn die Antike, ſich an die Welt mit liebenden Organen anzuklammern, die Luſt des irdiſchen Daſeins friſch und kräftig zu erfaſſen. Petrarca bekennt ſich bald zu dem einen, bald zu dem anderen Ideal, und unruhig wirft er ſich von der einen auf die andere Seite. Heute preiſt er die Freude des Sinnlichen, morgen die Entſagung und die Geringſchätzung der Welt. Schon dieſer Zwieſpalt hinderte ihn, eine Charaktererſcheinung zu werden, wie es Dante war. Als Perſönlichkeit hinterläßt Petrarca vielmehr die Eindrücke des Weiblich-Weibiſchen; er iſt eitel und ſelbſtgefällig, verſeſſen auf äußere Ehren und liebt die Schmeichelei, wie er ſelbſt zu ſchmeicheln wußte, launiſch und leicht verletzt. Aber er beſitzt auch die gewinnendſte Liebenswürdigkeit und vornehmſte Geſinnung. Er hält auf Eleganz der äußeren Erſcheinung. In der Luft von Avignon, wo er ſeit ſeinem achten Jahre weilte und aus nächſter Nähe das üppige Treiben des päpſtlichen Hofes genießen konnte, im vertrauten Umgang mit den Großen der Welt hat er ſich zum Puritanismus nicht bekehren können. Als Geſellſchaftsmenſch durch und durch, als ſchwärmeriſcher Empfindler, in ſeiner ganzen Natur von einer gewiſſen Paſſivität und ſeinem Bedürfnis, ſich anzuſchmiegen, treibt er vor allem einen großen Freundſchaftskultus. Dante hatte auf der Höhe ſeines Lebens noch mit bitterer Not zu kämpfen, ein Verbannter, ein Einſamer, dem ſpät der Ruhm zu teil ward, Petrarca war der verhätſchelte und verwöhnte Liebling der Großen ſeiner Zeit, dem an äußerem Glück alles zu teil ward, was er nur begehren konnte.

Trotz all der darin aufgeſpeicherten Gelehrſamkeit, trotz aller Dunkelheiten iſt die Dante'ſche Poeſie eine wahrhaft national-volkstümliche Poeſie, die Petrarca'ſche Poeſie trotz all ihrer Klarheit und Leichtverſtändlichkeit eine Poeſie des Salons und der Gelehrſamkeit. Dante ſuchte die Kluft zu überbrücken, die zwiſchen den Kreiſen der höheren Bildung und denen des eigentlichen Volkes eben durch die Bildung geriſſen war, und legte den Grundſtein zu einer Allgemeinkunſt, aus der jeder etwas für ſich ſchöpfen konnte. Petrarca iſt der Vertreter einer Poeſie des „Odi profanum vulgus“, die ſich vornehm von der Allgemeinheit abwendet und nur für einige Auserwählte ſchreibt, der erſte Vertreter jener klaſſiciſtiſchen Kunſt, die ſeitdem eine ſo große Rolle in der Geſchichte der europäiſchen Poeſie ſpielt und

vor allem in den Tagen der Renaiſſance reich befruchtet wird; einer akademiſch-gelehrten Poeſie, die, weil ſie von den dem eigentlichen Volksbewußtſein durchaus fremden antiken Überlieferungen ausgeht, im ſchroffen Gegenſatz zu einer national-volkstümlichen Kunſt ſteht.

Dante war mit ernſten und warmen Worten für das Recht der Vulgärſprache in der Poeſie eingetreten und hatte der Sprache des Volkes den Sieg über das Lateiniſche errungen. Seine Dichtung machte das Italieniſche erſt wahrhaft litteraturfähig. Petrarca ſieht wieder in dem Lateiniſchen die einzige Sprache der Vollkommenheit, die würdig iſt, eine hohe Kunſt, die Gedanken und Empfindungen erleſener Geiſter zum Ausdruck zu bringen, und verhehlt nicht ſeine Geringſchätzung der lebenden Mundart des Volkes. Den höchſten Wert legte er ſelber ſeinen lateiniſchen Poeſien bei, dem epiſchen Gedichte „Africa" — Scipio Africanus iſt deſſen Held und der zweite Puniſche Krieg deſſen Stoff —, den drei Büchern poetiſcher Briefe und den Vergils bukoliſchen Gedichten nachgeahmten zwölf Idyllen. Aber die Nachwelt hat anders geurteilt, jene ſo gut wie ganz vergeſſen und nur die in der italieniſchen Sprache abgefaßten Gedichte Petrarca's in ihrem Gedächtniſſe aufbewahrt, ſowie vor allem anderen ſeine Sonette und Canzonen. So ſehr war die verachtete Mundart des Volkes doch ſchon erſtarkt, daß ſelbſt eine ſo volksfeindliche, in der Schwärmerei für die Antike befangene Gelehrtennatur wie die Petrarca's ihren Zoll ihr darbringen mußte.

Die Rolle, die in Dante's Leben Beatrice ſpielt, ſpielt bei dem jüngeren Zeitgenoſſen die nicht weniger vergötterte, „im Glanze ihrer Tugend leuchtende" Laura, welche der Dichter nach eigenem Bekenntnis zum erſtenmal in der Morgenſtunde am 6. April 1327 zu Avignon in der Kirche der heiligen Klara erblickte. „Und in derſelben Stadt, wiederum im Monat April, an demſelben ſechſten Tage und in derſelben erſten Morgenſtunde, im Jahre des Herrn 1348 ward dieſe Sonne dieſer Welt entzogen, als ich gerade, unkundig meines Unglücks, zu Verona weilte." Seit dem 16. Jahrhundert begann man darüber nachzuforſchen, was für eine Laura den Dichter begeiſtert hatte, und glaubte das Urbild in einer gewiſſen Laura de Noves finden zu dürfen, die, 1308 zu Avignon geboren, ſeit 1325 an Hugo de Sade vermählt war. Mit ſicheren Beweiſen läßt ſich aber dieſe Annahme nicht belegen.

In dem Gedichtbuch vom „Leben und Tod der Madonna Laura", das nicht ausſchließlich Liebespoeſien enthält, ſteht die Kunſt Petrarca's auf ihrer glänzenden Höhe. Sie führt uns einen Schritt weiter aus der Welt des Mittelalters in die der Renaiſſance hinein. So beſitzt die Frauengeſtalt Laura's, wie ſie uns Petrarca hinſtellt, bereits einige moderne Züge. Sie iſt nicht mehr die ganz ſpiritualiſtiſche Erſcheinung einer Dante'ſchen Beatrice, keine Allegorie und keine Platoniſche Idee, kein allem Irdiſchen entrücktes Weſen; wohl nimmt auch Petrarca an der verzückten Frauenſchwärmerei

Sonette Petrarca's

in der eigenen Niederſchrift des Dichters. Die zahlreichen Umarbeitungen und Korrekturen verraten die Sorgfalt, welche Petrarca auf die Form verwandte.
Rom. Vatikaniſche Bibliothek. (S. Facs. di antichi manoscritti. Roma 1891.)

der Troubadours noch Anteil, und er macht aus ſeiner Geliebten eine hohe Idealgeſtalt, die mit allen Vollkommenheiten, Tugenden und Schönheiten geſchmückt wird. Aber ſie gehört doch dem irdiſchen Daſein an, und die äußeren ſinnlichen Reize wiegen für den Sänger ebenſo ſchwer wie die innere Schönheit, wenn ſie nicht noch mehr ins Gewicht fallen. Laura iſt ein Weib der Erde, dem man ſich mit irdiſchen Wünſchen nahen darf und mit dem Bedürfnis nach Umarmungen und Küſſen. Freilich ſteht ſie noch ſo hoch, daß ſie ein ſolches Verlangen keuſch und ſtolz nicht zu erhören braucht und nicht erhören wird; der Liebhaber ſchwelgt in den Freuden und Schmerzen einer unglücklichen Liebe. Wohl hatten die ritterlichen Poeten die ſinnliche Liebe bereits beſungen, doch lange nicht mit der individualiſtiſchen Kunſt, welche Dante und Petrarca in die Geſchichte der Litteratur einführen. Und gerade in dieſem Individualismus liegt der große Fortſchritt in der Entwickelung der neuen Poeſie über die mittelalterliche hinaus. Ganz anders ſtellt Petrarca eine plaſtiſch-greifbare Geſtalt vor uns hin, ganz anders ſcharf und deutlich faßt ſeine Phantaſie die äußere Erſcheinung des Weibes und die Bilder der Natur auf. Die ſtarre Einförmigkeit der Troubadours und Minneſänger, welche nur über ein halbes Dutzend Ausdrücke verfügt, weicht einem wunderbaren Reichtum von Vergleichen, immer neuen eigenartigen Bildern, glänzenden Offenbarungen einer ſtarken Einbildungskraft. Und wenn jene vornehmlich von der Reflexion ausgingen und über die Liebe ſangen, ſo läßt Petrarca ganz anders ſchon die Liebe ſelber zu Worte kommen, redet die Sprache der Empfindung, — wenn er auch für unſeren Geſchmack noch viel zu ſehr den nur geiſtreichen Rhetoriker hervorkehrt. Aber um ſeine Bedeutung für die Entwickelung der Kunſt zu verſtehen, müſſen wir ihn nicht von der Höhe der neueren Kunſt aus betrachten, ſondern in den Fortſchritten, die er über die vorhergehende Zeit hinaus machte.

Für die Entwickelung der Poeſie nach der Seite des Individualismus hin war es von großem Vorteil, daß zwei in ihrem Weſen ſo verſchiedenartige Ichkünſtler, wie Dante und Petrarca, ſich gegenſeitig ergänzend, jetzt zugleich auftraten. Dante verkörpert das große heroiſche Ich, das der Welt Geſetze giebt und ſich ihr zum Herrn und Gott aufwirft, Narziß-Petrarca das weiblich-eitle ſelbſtgefällige Ich, das ſich von allen Seiten zu ſpiegeln liebt und an der eigenen herrlichen Perſon berauſcht, nicht genug aller Welt von ſich ſelber zu erzählen weiß und auch ſeine Schmerzen liebkoſt und hätſchelt, bedauert, bewundert und geſtreichelt ſein will. Dante wuchs ſich zum Allmenſchen aus, der die ganze Menſchheit mit ihrem tiefſten Jammer und ihrer höchſten Seligkeit umfaßte, und ſchrieb jene Komödie, welche alles ſagte, was von der Welt und dem Menſchen damals zu ſagen war. Petrarca geſtaltet weſentlich nur das eine eng beſchränkte Gefühl ſchmachtender unglücklicher Liebe. Ein Dichter von höchſter Einſeitigkeit verfügt er nur

über eine Empfindung und einen Stoff, den er immer wieder behandelt, ſo daß er im Grunde nur ein einziges Gedicht geſchrieben hat. Das müßte zur furchtbarſten Eintönigkeit führen, und gewiß läßt ſich die Petrarca'ſche Poeſie davon nicht frei ſprechen. Jene Eintönigkeit iſt aber auch die Quelle der beſonderen Vorzüge des Dichters und ſeiner Größe, indem ſie ihn dazu zwang, alles Gewicht auf die Kunſt der formalen Geſtaltung zu verlegen, im Wie des Ausdrucks immer neue Reize zu bieten und ſo den Schematismus der mittelalterlichen Poeſie zu durchbrechen. Er entzückt durch den Glanz und die Farbenpracht ſeiner Bilder, durch die Sinnlichkeit, die Kryſtallklarheit und Eleganz der Sprache, den Wohllaut des Rhythmus, geiſtreiche Antitheſen, Feinheit der Kompoſition, kurz durch formale Vorzüge aller Art. Es ſteckt in ſeiner Kunſt viel Künſtelei, aber Petrarca iſt doch wieder der erſte wahrhaft große Formaliſt, der den hohen Wert der Form ähnlich empfand, wie ihn die antiken Klaſſiker empfunden hatten und immerhin etwas anderes giebt als die weſentlich nur mechaniſch-formaliſtiſchen Schulübungen der ritterlichen Poeten. Er führt den beſonderen Schönheitskultus des akademiſch-klaſſiciſtiſchen Geſchmacks in die Kunſt ein. Dante ſucht die charakteriſtiſche Formſprache, welche ſo ſcharf wie nur möglich den Inhalt zu verleiblichen ſucht; wo es die Vorſtellungen und Empfindungen verlangen, weiß er das Rauhe und Harte hervorzukehren, und das Häßliche ſtellt er in ſeiner ganzen Nacktheit und Häßlichkeit auch hin. Petrarca ſucht das Wohlgefällige und Schöne um ſeiner ſelbſt willen. Er predigt die einſchmeichelnde Sinnlichkeit, welche auf den Inhalt keine Rückſicht mehr nimmt und ſich wohl gar vollkommen in Gegenſatz zu ihm ſtellt, die Äſthetik, welcher Geibel Ausdruck verliehen hat:

Kummer und Gram ſei'n ſchön, von erhabenem Rhythmus beſänftigt,
Selber der Bruſt Angſtſchrei werde dem Ohr zu Muſik.

Dante hatte bereits als der große gewaltige Genius, der er war, den griechiſchen Kunſtgeiſt überwunden. Petrarca tritt ihm als Reaktionär entgegen, der, das echte antike Ideal erneuernd, ein Niedrigeres an Stelle des neuen Höheren wieder einſetzt. Und zwar mit ungeheurem Erfolg. Ein tiefer Zwieſpalt zeigt ſich ſeitdem in der Geſchichte der europäiſchen Poeſie, der noch heute lange nicht überwunden iſt. Die einen folgen Dante, die national-volkstümlichen Poeten, die Realiſten und Charakteriſtiker, die anderen ſchreiten auf dem von Petrarca erſchloſſenen Wege weiter als Vertreter einer akademiſch-klaſſiſchen Bildungspoeſie, Bildungspoeſie, weil ſie weſentlich nur der akademiſch-gelehrten Bildung zugänglich iſt. Das Unvolkstümliche bei Petrarca liegt nicht zum mindeſten darin, daß er nicht durch die Empfindung und Leidenſchaft, ergreifende Ideen, kurz, durch das Innerliche, das, was jede Menſchenſeele packt, ſo ſehr zu rühren und zu erſchüttern ſucht, wie durch ſtiliſtiſche Feinheiten und all die Atelierkünſteleien, für die nur ein Künſtler ſelber und ein Feinſchmecker wahres

Verſtändnis beſitzen. Dürftigkeit des Inhalts und Glanz der Form kennzeichnen ſeine Poeſie; ſie wuchs auf dem Boden der Gelehrſamkeit heran, einer Gelehrſamkeit, die von ihrer Zeit und ihrem Volke ſich abwandte und in die Vergangenheit zurückfloh.

Unter den Einwirkungen der „göttlichen Komödie" vollendete der Dichter ein Jahr vor ſeinem Tode noch ein größeres allegoriſch-moraliſches Gedicht: „Die Triumphe." Amor erſcheint als römiſcher Triumphator auf einem von vier weißen Roſſen

EXPLICIT SECVNDA PARS TRIVM-
PHI MORTIS. INCIPIT TERTIA.

NEl cor pien damarissima dolcezza
Risonauano anchor gliultimi accenti
Del ragionar che esol brama & apprezza.
Et uolea dir ódi mei tristi & lenti
Et piu cose altre quando io uidi allegra
Girsene lei fra belle alme lucenti
Auea gia ilsole labenda humida & negra
Tolta dalduro uolto della terra
Riposo della gente mortale egra.
Ilsonno & quella chanchora apre & serra
Ilmio cor lasso: appena eran partiti
Chio uidi incominciar unaltra guerra
Opolimnia or priegho che maiti
Et tu memoria ilmio stile achompagni
Che prende aricercar diuersi liti.

Fakſimile einer Seite aus einer Handſchrift von Petrarca's „Triumphen".
Handſchrift des 15. Jahrhunderts. (Nach Lacroix.)

gezogenen feurigen Wagen, hinterdrein beſiegte Männer und Frauen. Aber ſtärker als die Liebe iſt die in Laura verkörperte Keuſchheit, ſtärker als die Keuſchheit der Tod; der Ruhm beſiegt wiederum den Tod, und Gott, der Triumphator aller Triumphatoren, iſt noch mächtiger als der Ruhm, die ewige Seligkeit das Höchſte, was dem Menſchen zu teil werden kann.

Geboren ward Petrarca am 20. Juli 1304 zu Arezzo als Sohn eines Rechtsgelehrten, der zugleich mit Dante im Jahre 1302 aus Florenz verbannt wurde, und ſtarb nach einem an Ehren und Triumphen reichen Leben am 19. Juli 1374 in dem Dörfchen Argua bei Padua, wo er die letzten Jahre ſeines Lebens verlebt hat.

Boccaccio.

Dante und Petrarca fanden einen glühenden Bewunderer in Boccaccio, der ſich redliche Mühe gab, vielfach in ihrem Geiſte zu dichten und erhaben und bedeutend, fromm und ſittlich zu ſchreiben. Aber ſeine innerſte Künſtlernatur widerſtrebte vollkommen der Natur der beiden von ihm ſo hoch verehrten Meiſter, und lebendig erhielt ſich von ihm nur das Werk, in welchem er ſich ganz und gar ſelbſt gegeben hat, ohne nach den Lorbeern jener zu ſchielen, der „Decamerone". Als unehelicher Sohn eines Kaufmanns aus Certaldo und einer vornehmen Franzöſin ward Boccaccio 1313 in Paris geboren und verlebte ſeine Knabenjahre in Florenz. Er ſollte Kaufmann werden und ging wahrſcheinlich um 1330 nach Neapel, der Stadt, die eine ſo große Rolle in ſeinem Leben ſpielt. Hier entzündete ſich ſeine Liebe zur Kunſt und Wiſſenſchaft, und hier fand er die große Liebe ſeines Lebens bei der von ihm beſungenen Fiametta, mit welcher er wohl im Jahre 1338 zum erſtenmal in Berührung kam. Fiametta, wahrſcheinlich eins mit Marie, der unehelichen Tochter König Roberts von Neapel, war von ganz anderem Fleiſch und Blut als die göttlich reine Beatrice und die keuſch unnahbare Laura. Am Hofe des kunſtbegeiſterten Königs Robert herrſchte die freieſte und üppigſte Sinnlichkeit, und wenn wir Boccaccio glauben dürfen, warb er nicht vergebens um die Gunſt ſeiner Geliebten, trotzdem dieſe geſellſchaftlich ſo hoch über ihm ſtand. Dafür hat ſie ihn aber auch ſpäter ſchnöde verraten. Die Einwirkungen des Lebens am Fürſtenhofe von Neapel treten in Boccaccio's Poeſie deutlich hervor. Er ſchreibt zuerſt einen Proſa-Roman „il Filocolo", eine ſchwülſtige Bearbeitung des bekannten Stoffes von Flore und Blancheflore, in dem er mit ſeinen neu erworbenen Kenntniſſen der antiken Mythologie zu prunken ſtrebt und chriſtliche und heidniſche Vorſtellungen wunderlich durch-

einander miſcht, ferner einige epiſche Erzählungen, mit denen er als erſter die Form der ſpäter ſo viel angewandten Ottave rime in die Bildungslitteratur einführt. Weit höher als die „Teſeïde", durch welche er die abtrünnige Fiametta ſich zurückzugewinnen ſuchte, ſteht der „Filoſtrato". Deſſen Gegenſtand bildet eine Epiſode des Trojaniſchen Krieges, die Liebe des Prinzen Troilus zur Chriſeis, und der Dichter enthüllt in der Geſtaltung des realiſtiſch aufgefaßten Frauencharakters, in der pſychologiſchen Darſtellung der Liebesleidenſchaft, von Intriguen, Eiferſüchteleien, Untreue und Verrätereien bereits einige ſeiner beſten und beſonderen Kunſteigenſchaften. Dem Beiſpiele Dante's und Petrarca's folgend, welche in Anlehnung an die altrömiſche Poeſie Hirtendichtungen in lateiniſcher Sprache verfaßt hatten, ſchreibt auch er Eklogen, und zwar als der erſte in italieniſcher Mundart: die Nymphengeſchichte von Fieſole und den Admet oder die Nymphen von Florenz. In dem letzteren, ſowie in der ſeltſamen Liebesviſion, einem moraliſch allegoriſierenden Gedichte gleich Petrarca's „Triumphen", will er den Sieg des Geiſtigen über das Sinnliche, der himmliſchen über die irdiſche Liebe darſtellen, wie es ſeine großen Vorgänger gethan hatten. Aber gegen ſeinen Willen und unwillkürlich kommt ſeine eigenſte Natur zum Durchbruch, und der Künſtler in ihm feiert die fröhliche Luſt des Fleiſches, welche der Denker in ihm, der Schüler Dante's und Petrarca's, verurteilt. Wie eine Parodie auf Dante'ſche Viſionen erſcheint die grobe und derb cyniſche Satire „Der Rabe" (Corbaccio), eine von juvenaliſchem Geiſt erfüllte Verläſterung der Frauen, welche in vollkommenem Gegenſatze ſteht zu der Liebesſchwärmerei und Gefühlsüberſchwenglichkeit ſeiner früheren Dichtungen. 1348 ſtarb Boccaccio's Vater, und der Dichter kehrte nach Florenz zurück. Ein neues Leben beginnt für ihn, ein Leben ernſterer Wiſſenſchaft und gelehrter Studien. In die Fußſtapfen des ihm befreundeten

Münze mit dem Bildnis Boccaccio's.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

Petrarca tretend, fördert auch er mächtig das Aufblühen der humaniſtiſchen Wiſſenſchaften. Neben zahlreichen lateiniſchen Schriften entſtehen ſeine zwei Schriften über das Leben Dante's und ein Kommentar zur Komödie. 1353 kam der „Decamerone" heraus, das „Zehntagewerk", die berühmteſte aller Novellenſammlungen, die zum größten Teile allem Anſcheine nach bereits in der Zeit des Neapeler Aufenthaltes entſtanden iſt. Die letzten zehn Jahre ſeines Lebens geſtalteten ſich infolge von Krankheit und materieller Not ſehr trübe für ihn, und er ſtarb am 21. Dezember 1375 in Certaldo.

Boccaccio zeigt als Dichter nicht die Größe und die vollkommene Eigenart eines Dante, und nicht einmal eine Selbſtändigkeit und Neuheit wie Petrarca. Lange Zeit hat er, befangen im Bann dieſer großen Vorgänger, ſein tiefſtes Selbſt nicht zu entdecken gewußt und ſchuf deshalb allerhand in ſich widerſpruchsvolle Schöpfungen, mußte den Mangel an wirklich tieferer Empfindung durch froſtige Deklamation und Rhetorik erſetzen. Auch der „Decamerone" iſt kein Originalwerk aus erſter Hand. Wohl zu keiner der Novellen hat er den Stoff ſelber erfunden. Die Quellen, aus denen er ſchöpfte, ſind jene orientaliſchen Erzählungen, jene Fabeln und Schwänke, die wir als volkstümlichen und litterariſchen Allgemeinbeſitz der verſchiedenſten Nationen bereits kennen gelernt haben. Boccaccio iſt auch nicht zeitlich der erſte Novellendichter Italiens. Sammlungen, wie die „Cento Novelle antiche" und die „Conti di Antichi Cavalieri" gingen der ſeinen voraus. Aber was bis dahin mehr einen anekdotenartigen Charakter trug, deſſen Wert nur im Witz und in der Pointe beſtand, das erhob er zu einem reineren Kunſtwerk, zu einer ausgedehnteren Erzählung, reicher an lebendigen Einzelzügen, an feineren und verwickelten Motiven, tiefer in der Charakteriſtik und Pſychologie. Er giebt mehr als nur amüſante Hiſtörchen, ſondern

HVMANA coſa è
hauere compaſſione a
gli afflitti et come che
a ciaſcuna perſona ſtia
bene a coloro è maſſi.
mente richeſto i qua.
li anno di conforto auu
to meſtiere e annolo trouato fra quali ſe alcuno eb.
be mai biſogno gli fu caro o gia ne riceuette piacie
re io ſono uno di quegli po che dalla prima mia gio
uineza infino a queſto tempo oltramodo eſſendo da
cio ſtato daltiſſimo e nobile amore

Aus einer Handſchrift des „Decamerone" von Boccaccio.
16. Jahrhundert. (Nach Lacroix.)

Digitized by Google

auch ein Sittengemälde der damaligen Zeit. Boccaccio ist der erste für die Weltlitteratur bedeutsame bürgerliche Naturalist in Italien, der mit scharfen, beobachtenden Augen in die Alltagswirklichkeitswelt hineinblickt und zusieht, wie es ringsumher auf den Märkten und Straßen, in den Häusern und Schenken zugeht. Mit ihm fängt erst die Poesie an, sich wirklich im Diesseits zurecht zu finden und die Welt mit den Augen einer geschärften Erkenntnis zu beobachten, wie sie dieses Zeitalter der Wissenschaft und Gelehrsamkeit heraufgeführt hatte. Die Phantasie der Menschheit hatte sich an dem allgemeinen Geiste befruchtet, hielt sich an das Wirkliche, Thatsächliche, das mit den Sinnen zunächst Erfaßbare, und so geht Boccaccio nach einer Seite über Dante und Petrarca hinaus, hinaus über den religiösen Menschen, der sein Alles auf das Jenseits gestellt hatte, hinaus über den schönheitstrunkenen Schwärmer, welcher, abgewandt dem lauten Treiben, eine Phantasiewelt sich aufgebaut hatte, beherrscht von Laura, einer ganz idealen Gestalt reinster Vollkommenheit. Wenn ersterer die feinere Darstellung des Innenmenschen brachte, so letztere die des Außenmenschen. Idealmenschen hatte auch die weltliche Poesie des Mittelalters nur zeugen können, wie sie eine der Welt noch unkundige Jünglingsphantasie sich träumte, blut- und fleischlose leere Schemen, — Boccaccio aber bringt die vor ihm ausgestreuten schwachen Keime einer eigentlich naturalistischen Kunst zur reichen Entfaltung und führt den Menschen der alltäglichen Wirklichkeit in die Litteratur ein, die Psychologie des Bourgeois und des Philisters. Dem Spiritualisten Dante gesellt sich der Sensualist Boccaccio zur Seite, der sich noch nicht selber zu gestehen wagt, wie viel Freude am rein und derb Sinnlichem in ihm wohnt und ideal und keusch sein möchte wie seine Vorgänger, gleichwie er die Heiligkeit des christlichen Glaubens preist, während doch all seine Träume und Gedanken bereits im Bann der Frohwelt der Griechenwelt trunken einherschwanken. Dante und Petrarca sind Frauenschwärmer, Boccaccio der erfahrene Frauenkenner, der statt himmlischer Seraphim und Cherubim rein irdische Weiblein und Mägdelein schafft, die geküßt sein wollen und nach allem begehren, was man vor keuschen Ohren nicht nennen darf, irdische Weiblein, wie sie die komische Litteratur immer wieder darstellt, leichtsinnig und treulos, verschlagene und listige Ränkespinnerinnen, keifende Xantippen. Wenn der Dichter in seinen Novellen von erhabenen Tugenden und Vollkommenheiten redet, dann schießt er leicht über das Ziel hinaus und verfällt in Abstraktionen und hohle Deklamation, aber um so frischer und natürlicher ist er in der Darstellung des Tierischen im Menschen, und der geschlechtliche Witz spielt bekanntlich im „Decamerone" eine der ersten Rollen. Das pikante und lascive Geschichtchen steht auch künstlerisch den übrigen voran.

Den Bestrebungen der drei großen Florentiner verdankt die italienische Sprache in erster Linie ihre künstlerische Abrundung und Vollendung, daß

NEIPHILE
EMILIA
DIONEO
ELISA
LAVRETTA
PHILOSTRA

VMANA COSA ELHAVER COMPASSIONE
A GLI AFFLITTI. e come che a ciaſchuna pſona ſtia
bene a choloro maſſimamẽte e richieſto liquali gia hã
no di conforto hauuto miſteri: & hãnolo trouato in al
cuno fra liquali ſe alcuno mai nebbe: ogli fu caro o gia
ne riceuete piacere. Io ſono uno di quelli p cio che dal
la mia prima giouenezza inſino a queſto tempo: oltra
modo eſſendo ſtato acceſo da altiſſimo & nobile amo
re forſe piu aſſai chella mia baſſa conditione non pare
be narrandolo io ſi richiedeſſe: quantunque doppo
coloro che diſcreti erano: & alla cui noticia puẽneio ne fuſſi lodato & da mol
to piu reputato. Non dimeno mi fu egli di grãdiſſima fatica a ſoffrire: certo
non per crudelta della donna amata: ma per ſouerchio amore nella mente con
cepto da pocho regolato appetito: ilquale percio a niuno regolato cõueneuo
le termine mi laſcia contento ſtare piu di noia che di biſogno nõ era ſpeſſe uol
te ſentire mi faceua. Nella qual noia tanto refrigerio mi porſero li piaceuoli
ragionamenti dalcuno amico & le dilecteuole ſue cõſolatiõe che io porto fer

Titelblatt der 1492 zu Venedig erſchienenen Druckausgabe von Boccaccio's Decamerone.
(E. Thierry-Poux. Premiers mouvements de l'imprimerie en France. Paris 1890).

Digitized by Google

ſie von nun an fähig iſt, das Feinſte und Tiefſte auszudrücken. Das 14. Jahrhundert bringt neben ihnen eine Reihe muſtergiltiger Stiliſten hervor, und die Pflege der Sprache gehört zu ſeinen beſonderen Ruhmestiteln. Auch die weltliche Wiſſenſchaft bedient ſich nicht mehr ausſchließlich der toten Sprache der alten Vorfahren: die erſten hervorragenden Geſchichtsſchreiber treten hervor, Dino Compagni und die Brüder Villani. Dante, Petrarca und Boccaccio beherrſchten die zeitgenöſſiſche Poeſie völlig und fanden natürlich zahlreiche Nachahmer und Schüler. Aber von dem eigentlichen Weſen der „Komödie" begriffen die Nachtreter Dante's, wie Fazio degli Uberti und Federigo Frezzi, der Biſchof von Foligno nur allzuwenig; ihnen kam es mehr auf Ausſtellung gelehrten Wiſſens als auf Kunſt an. Mehr noch als in Dante'ſchem Geiſt und in Dante'ſchen Formen ſang man in der Weiſe Petrarca's, und an Boccaccio ſchließen ſich verſchiedene Novelliſten an, wie unter anderem der Florentiner Franco Sacchetti (geb. gegen 1330), der ſonſt noch allerhand kleine volkstümliche, hübſche Liederchen geſchrieben hat. Zwei Richtungen kann man in der Litteratur des 14. Jahrhunderts auch bei den Geringeren verfolgen: eine akademiſch-gelehrte Richtung, welche die Überlieferungen der moraliſch-allegoriſchen Poeſie fortſetzt und ſich dabei bald mehr an Dante, bald mehr an Petrarca anſchließt, reich an Bildern und Vorſtellungen der heidniſchen wie chriſtlichen Mythologie, — und eine volkstümliche Richtung, welche in kleinen heiteren Gedichten allerhand Vorfälle des alltäglichen Lebens beſingt, den etwas platten und nüchternen Geiſt des Spießbürgertums der Städte wiederſpiegelnd, jene Kunſt des beobachtenden bürgerlichen Realismus, welche Cecco und Boccaccio zu ihrer Höhe geführt hatten. Der Florentiniſche Volks- und Bänkelſänger Antonio Pucci iſt der bekannteſte Meiſter in dieſer Kleinkunſt. Im 15. Jahrhundert verſtummte die italieniſche Poeſie für einige Jahrzehnte lang, gerade als ob die Kraft der drei großen Florentiner dem Boden allen Saft entzogen hätten. Nur die Volkskunſt Pucci's brachte gegen Ende des Zeitraums noch einen loſen leichten und ſpöttiſchen Sänger hervor, den witzigen Florentiner Barbier Domenico di Giovanni, geſtorben 1448, im Geburtsjahre Lorenzo's de Medici, bekannt unter dem Namen Burchiello, den charakteriſtiſchſten Vertreter der burleſken Poeſie bis auf den heutigen Tag. Um ſo reicher blühte die Wiſſenſchaft heran, die Philologie und Altertumskunde, der Humanismus, auf deren Anfänge noch ſpäter zurückgekommen werden ſoll.

Die bürgerlich-gelehrte Poeſie in Frankreich, Spanien und den germaniſchen Ländern.

Die franzöſiſche Litteratur im 14. und 15. Jahrhundert. Frankreichs politiſche Kämpfe. Aufſchwung der Proſalitteratur. Jean Froiſſart. Philippe de Comines. Die moraliſch-ſatiriſche Allegorien-dichtung. Alain Chartrier. Die burgundiſche Schule. Der Ritterroman. Antoine de la Sale. Die Lyrik. Karl von Orléans. Olivier Baſſelin. François Villon. Die ſpaniſche Litteratur. Die didaktiſche Schule. Der Infant Don Juan Manuel. Juan Ruiz von Hita. Rabi de Santob. Pedro Lopez de Ayala. Die höfiſch-ritterliche Lyrik am Muſenhofe Johannes II. von Caſtilien. Nachahmung der Provençalen und Italiener. Der Markgraf von Villena. Der Markgraf von Santillana. Juan de Mena. Jorge Manrique. Der Ritterroman. Amadis von Gallien. Palmerin de Oliva. Die bürgerlich-gelehrte Poeſie in Deutſchland. Das Volkslied. Letzte Ausläufer der ritterlichen Dichtung. Konrad von Würzburg. Oswald von Wolkenſtein. Die Anfänge des Meiſter-geſanges. Charakter dieſer bürgerlich-gelehrten und didaktiſchen Poeſie. Die allegoriſche und moraliſche Lehrdichtung. Von Hadamar von Laber bis zu Ulrich Boner, von Boner bis Sebaſtian Brant, Johannes Geiler und Pauli. Fortleben des alten Heldengeſanges. Überſetzungen ausländiſcher Ritter-romane und Erzählungen. Pfalzgräfin Mechthilde und ihr Kreis: Hartlieb, Niclas von Wyle, Stain-höwel, A. v. Eybe u. ſ. w. Maximilian I. Sein „Theuerdank" und „Weißkunig". Der volkstümliche Schwank. Der Pfaff von Kahlenberg. Till Eulenſpiegel. England im Zeitalter Chaucers. Rückblick auf die mittelalterliche Periode, die anglonormanniſche und neuangelſächſiſche Poeſie. Verſchmelzung der anglonormanniſchen und angelſächſiſchen Sprache zur engliſchen Sprache. Vorreformatoriſche und Renaiſſancebeſtrebungen. Wyclif. William Langland, der engliſche Dante. Chaucer. Chaucer und Boccaccio. Chaucers Entwickelungsgang und Bedeutung. Die Canterbury-Erzählungen. Die Schule Chaucers. Jakob I. von Schottland.

Während die Höhen und Abhänge des italieniſchen Parnaſſes in dem Jahrhundert Dante's von hellſtem Sonnenglanze umſtrahlt ſind und auf der Apenniniſchen Halbinſel ein ſo lebendiges und reiches neues Geiſtes-leben ſich entfaltet, wie nur in den Zeiten einer höchſten Kraft, herrſcht in allen übrigen romaniſchen wie germaniſchen Ländern mehr eine verdrießlich-graue Dämmerung, aus der vereinzelt eine Licht-geſtalt hervortritt. Dem Bürgertum fehlt hier die Freiheit der Bewegung, die politiſche Macht und Be-deutung, der Reichtum und die Weltverbindungen, wie ſie die italieniſchen Städter beſaßen. Sein Geiſt iſt noch nicht entwickelt genug, nicht lebendig und ſtolz genug, um all die großen Kräfte entfalten zu können, deren ein wahrhaftes und ſtarkes poetiſches Schaffen bedarf. Er iſt nüchtern und ſpießbürgerlich, ängſtlich und kleinlich und entbehrt des höheren Schwunges. Er muß ſich erſt in

der Welt zurechtfinden lernen, Kenntniſſe und Erkenntniſſe ſammeln, vor allem einmal erobern, was nützlich zum Leben iſt, zum Fortkommen und zur höheren, materiellen wie geiſtigen Entwickelung. Die Wiſſenſchaft ſteht darum im höheren Preiſe als die Poeſie. Was ſie wert iſt, kann man leichter verſtehen und ausrechnen, wenn man nur vom Nützlichkeitsſtandpunkte aus die Schöpfungen des Geiſtes betrachtet. Die trockene Moral- und Gelehrſamkeitspoeſie des 14. und 15. Jahrhunderts läßt vor unſerer Phantaſie ein Geſchlecht erſtehen, dem vor allem ſeine materielle Exiſtenz am Herzen liegt, das in der Politik der Intereſſen am beſten Beſcheid weiß und zum erſtenmal mit dem geſunden Menſchenverſtande in der Welt ſich umblickt. Andererſeits trifft man in den Kreiſen der ariſtokratiſchen Geſellſchaft auf eine Poeſie tändelnden Genußlebens, die ſich noch einigen Flitterkram aus den Tagen der Troubadourherrlichkeit als Maskenputz bewahrt hat. Vor allem aber fehlt es der Poeſie dieſer Zeit faſt ganz an Charakterköpfen und Einzelperſönlichkeiten, an nennenswerten Namen; nur wo das bürgerliche Element und der Geiſt der neuen Zeit kräftiger zum Durchbruch kommt, wie in England, ſteht noch ein Chaucer auf, der ſich neben Boccaccio ſehen laſſen darf, und Frankreich beſitzt wenigſtens ſeinen François Villon.

Frankreich im 14. und 15. Jahrhundert.

Am Anfange des Zeitraumes ſteht die Königsgeſtalt Philipps des Schönen, am Ende die Ludwigs XI., — beide entſchloſſene, praktiſche, nur auf ihren Vorteil bedachte Geiſter, die, ohne Scheu vor irgend welchem Mittel, mit Liſt und Grauſamkeit, im Verein mit dem aufſtrebenden dritten Stande, die Macht des großen Adels und der Ritter brechen und die Königsherrſchaft in Frankreich feſt gründen. Das Erwachen höheren Geiſteslebens, des Freiheits- und Selbſtändigkeitsgefühles bei Bürgern und Bauern zeigt ſich auch in großartigen Bürger- und Bauernaufſtänden; man will nicht länger der ſinnloſen Verſchwendung der Fürſten und Großen opfern, und „Jacques Bonhomme“ zieht mit Senſe und Dreſchflegel umher, brennt die Schlöſſer nieder, und das Wort „la Jacquerie“ hat noch heute einen düſterroten Klang in der Weltgeſchichte. Schlachtennamen wie Crecy und Poitiers und Azincourt ſchlagen an unſer Ohr. In jahrhundertlangem Kriege ringen Frankreich und England miteinander, denn ſchon iſt der nationale Gedanke in Frankreich ſtark genug, daß man ſich nicht eine fremde Dynaſtie aufdrängen laſſen will. Wohl muß es ſeinen Stolz furchtbar büßen und gerät an den Rand des äußerſten Verderbens, drängt aber doch zuletzt den furchtbaren Gegner vom Boden der Heimat wieder fort. Und keine Geſtalt leuchtet aus

Burgundiſches Brevier.

Manuſkript des 15. Jahrhunderts.

Als Probe der Miniaturmalerei, Schönſchreibe- und Buchausſtattungskunſt, welche gegen Ausgang des Mittelalters in Burgund unter dem Schutze der litteratur- und kulturfreundlichen burgundiſchen Herzöge, beſonders Philipps des Guten, noch einmal einen ſo großen Aufſchwung genommen hatte. (Aus Publ. of the Pal. Soc. of London.)

Digitized by Google

dieſer Zeit heller hervor als die halb ſagenhafte der Jungfrau von Orléans, des Bauernmädchens von Dom Remy. Wie in Italien ſo hat ſich auch in Frankreich alles in wirre Kämpfe und Unordnungen aufgelöſt, und Not und Schrecken herrſchen an allen Enden. Aber die Männer dieſes Jahrhunderts rufen eigentlich gar nicht ſo ſehr den Eindruck der Kümmernis und Niedergeſchlagenheit hervor. Sie beſitzen ſchon etwas von der erſtaunlichen Lebenskraft und Lebensfreude der Männer der Renaiſſance. Ein fröhliches und ſorgloſes Lachen auf den Lippen, machen ſie nicht viel Geſchrei, wenn's ans Sterben geht, und ſehr gefühlvoll zeigen ſie ſich auch nicht bei den Leiden anderer. Ein Villon ſchlägt im Anblick des Galgens, an dem er aufgeknüpft werden ſoll, einen luſtigen Purzelbaum, und all die Grauſamkeiten eines Ludwigs XI. erzählt ein Commines mit der Gemütsruhe eines Mannes, der ſolche Dinge für höchſt natürlich und ſelbſtverſtändlich anſieht. Ein ziemlich verrohtes Geſchlecht, tapfer und rauflustig, ſorglos und heiter, genußgierig vor allem anderen und ſchlau und verſchlagen im Kampf um ſeine materiellen Intereſſen. Aber es ſteckt ſo viel Intelligenz in ihm und geiſtige Regſamkeit, daß man um ſeine Zukunft nicht beſorgt zu ſein braucht.

Die bewegte Zeit bringt wie in Italien ein paar große Geſchichtsſchreiber, Geſchichtsſchreiber ſchon im modernen Sinne hervor, und die wiſſenſchaftliche Proſa kommt dabei beſonders gut zum Gedeihen. Frankreich iſt die eigentliche Heimat der Memoirenſchreiber, und gleich ſeine erſten echten Hiſtoriker haben ihre Schriften nicht mühſam aus Bibliothekenſtaub zuſammengebacken, alte Vergangenheitsgeſchichten am Arbeitstiſch kompiliert, ſondern als Männer der That und der Feder teilnehmend an den Ereigniſſen, die ſie uns ſchildern, laſſen ſie uns die rechte friſche Luft des Lebens atmen. Der geſunde Menſchenverſtand gilt hier mehr als die Gelehrſamkeit, und es gehört zu den größten Vorteilen der franzöſiſchen Bildung, daß ſich hier, ganz anders als in Deutſchland, die Wiſſenſchaft in den Dienſt des Lebens und der Allgemeinheit ſtellte, ſich nicht dünkelhaft, wie vielfach bei uns, von der großen „Maſſe" abwandte und in dumpfer Studierſtube, ohne Verſtändnis für die tiefſten und unmittelbarſten geiſtigen Bedürfniſſe des Volkes in engherziger Pedanterie verkam. Vier große Denkmäler ſtehen am Anfang der altfranzöſiſchen Proſalitteratur: aus dem Mittelalter ſtammen noch Villehardouins (geſt. 1213) Memoirenwerk „Die Eroberung Konſtantinopels", welche im Jahre 1204 franzöſiſchen Rittern im Verein mit den Venetianern gelungen war, und des loyalen, guten und frommen Joinvilles „Leben Ludwigs IX." Im 14. Jahrhundert geſellt ſich ihnen der leichtblütige Jean Froiſſart zu, geb. 1337 zu Valenciannes, geſtorben 1400 oder 1419 als Kanoniker zu Chimay, der nur aus Verſehen in den Prieſterrock geraten war. Ganz anderen Ruhm als ſeine eleganten lyriſchen und ſeine lyriſch-allegoriſchen Gedichte, als ſein romanartiger „Melyador",

Seite aus einer durch ihre ſchönen Miniaturen ausgezeichneten franzöſiſchen Handſchrift, wahrſcheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: Chronicon Gallicum.

Darſtellung der antiken Geſchichte in altem Franzöſiſch. Auf dem vorliegenden Blatt beginnt die Erzählung von Troja.

Rom, Bibliotheca casanalense. (Vergl. Facsimili di antichi manoscritti. Rom 1891.)

Digitized by Google

den er aus den Poeſien des Herzogs Wenzel von Brabant und den eigenen zuſammenſtellte, verſchafften ihm ſeine mit größter Unparteilichkeit und gewandt erzählten Chroniken von Frankreich, England, Schottland, Spanien und der Bretagne, die Geſchichte der Jahre 1322 bis 1400 umfaſſend, lebendige Sittengemälde der damaligen Zeit. Mit weniger Geſchick ſetzte Montrelet (1400 bis 1444) ſein Werk fort. Hundert Jahre ſpäter ſchrieb Philippe de Comines, der ſkrupelloſe und gewandte Helfershelfer Ludwigs XI. (geb. um 1445, geſt. 1509) ſeine Memoiren, das Werk eines echten Staatsmannes, voller Lebensklugheit und Erfahrung. Ganz anders als Froiſſart trachtet er in der Weſen Tiefe hinein und mehr als durch äußere Begebenheiten zu unterhalten, will er uns den inneren Zuſammenhang der Dinge verſtehen laſſen. Der Weg von Froiſſart bis zu Comines bedeutet einen großen Fortſchritt in der Entwickelung der franzöſiſchen Bildung zur geiſtigen Reife, vom Mittelalter zur Renaiſſance.

Jean Froiſſart,
ſeine Chroniken dem Könige überreichend.
(Nach Lacroix.)

Die Modedichtung der Zeit kehrt eine nüchterne Gelehrſamkeit hervor und will auch in Frankreich vor allem mit ihrem Wiſſen prunken, beſſern und bekehren, ſatiriſieren und moraliſieren. Der Roman von der Roſe hat die Allegorie in die Litteratur eingeführt und wie in der italieniſchen Poeſie, wo die Allegorie wenigſtens wahrhaft groß aufgefaßt wurde, wimmelt es nun auch bei den franzöſiſchen Vettern von allerhand verperſönlichten Begriffen. Frau Liebe, Frau Tugend, Frau Falſchheit, Frau Höflichkeit, an allen Ecken und Enden. Während aber die allegoriſch-moraliſche Poeſie der Italiener einen ſtärkeren religiös-philoſophiſchen Charakter trägt, atmet ſie bei den Franzoſen mehr einen geſellſchaftlichen höfiſchen Geiſt und beſchäftigt ſich mit Staatswiſſenſchaft und ähnlichem, ſowie mit den Gegenſtänden eines Komplimentierbuches. Die Galanterie iſt in ihr zu Hauſe, aber auch der Spott. Alain Chartrier (1390 bis 1433), Hofdichter Karls VII., ein guter Patriot und ein Mann von praktiſcher Lebensweisheit, ein klarer und nüchtern verſtändiger Formaliſt, ſchreibt u. a. ein Brevier für den Adel und einen moraliſchen Roman:

„Das Buch der vier Damen.“ Was er erſtrebte, führten die burgundiſchen Dichter, welche an den prachtliebenden Höfen Philipps des Guten (1419 bis 1467) und Karls des Kühnen (1467—77) fröhliche Tage feierten, mit noch beſſerem Gelingen aus. Sie ſtehen bereits unter den Einflüſſen des aufblühenden Humanismus, und das Studium der klaſſiſchen Wiſſenſchaft

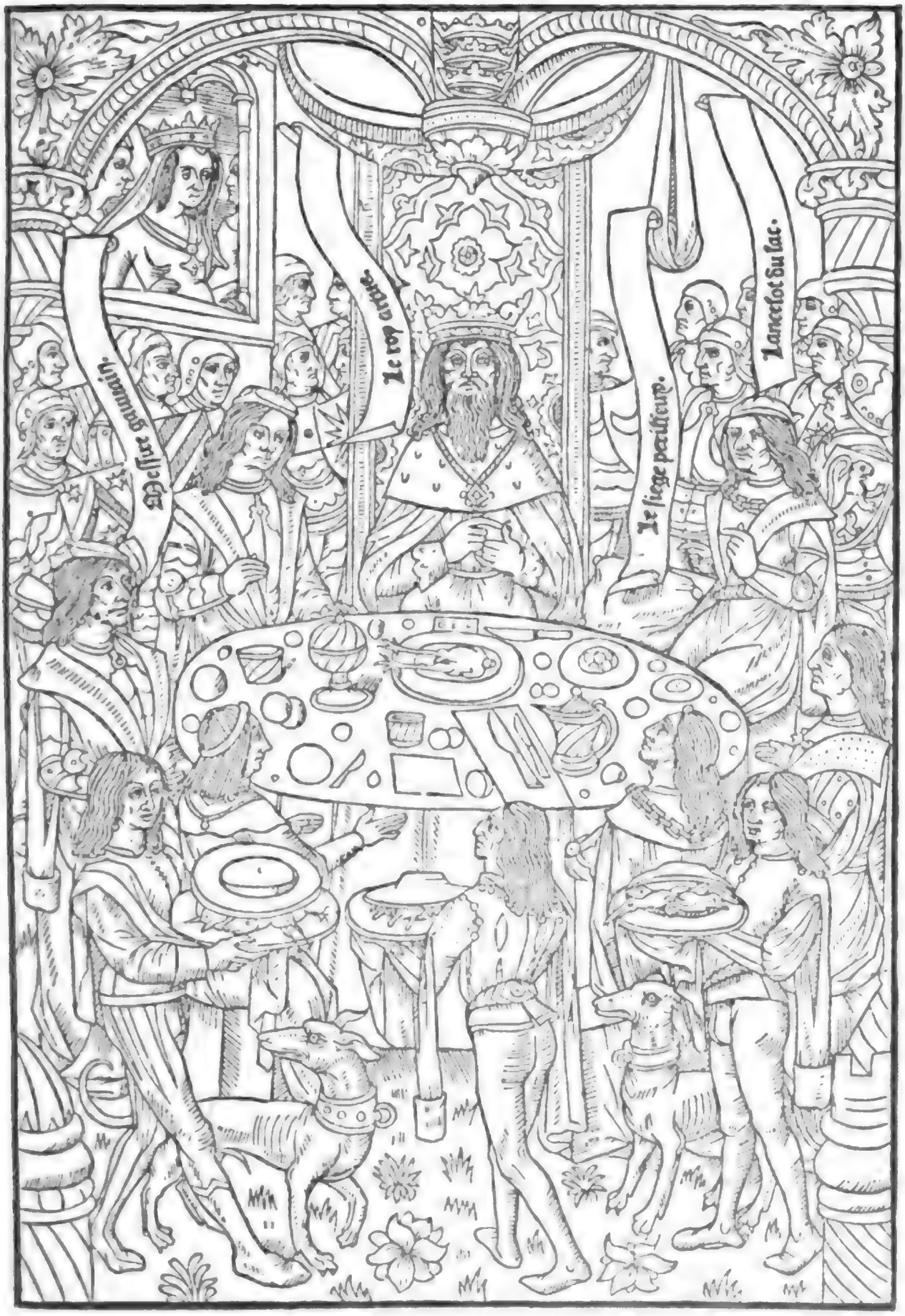
Holzſchnitt aus der erſten Ausgabe der Werke Alain Chartiers,
von dem Pariſer Drucker Pierre le Baron 1489 hergeſtellt. (Aus Thierry Poux, a. a. O.)

hat ihre trockene Gelehrtenphantaſie mit einem bunten Reigen mythologiſcher Geſtalten angefüllt. Die burgundiſche Schule verrät die Vorliebe der Zeit für allerlei Philologiſches: grammatikaliſche Reize, koſtbare griechiſche und lateiniſche Fremdwörter, geſpreizten Satzbau und Reimſpiele bei dürftigem Inhalt. Galante herkömmliche Liebeslyrik. Satiriſche Verſpottung der

Zeitgenoſſen und der damaligen Zuſtände, — moraliſierende Predigtpoeſie. Könige und Fürſten haben ſchon eine Art Hofpoeſie heranwachſen laſſen, die ſich in ſchmeichleriſchen Lobreden gefällt, und in jenem deklamatoriſchen Geiſt, der auch am Hofe Ludwigs XIV. am willkommenſten war. „Rhétoriqueurs“ nennen ſich die Dichter, und ihren Stolz ſetzen ſie vor allem auf ihr Wiſſen. Auch ſie wollen gern als Politiker und Geſchichtsſchreiber etwas bedeuten. Im ganzen aber hält man noch ſtark am Geiſt des Spätmittelalters feſt, und was aus der Bekanntſchaft mit der Antike in ihre Poeſie hineinfließt, macht einen etwas wunderlichen Eindruck, etwa wie die Jugendpoeſie Boccaccio's. Pierre Michault läßt in ſeiner „Hofzucht“ (1466) die Üppigkeit, den Zorn und die Falſchheit auftreten und den Fürſten ironiſch gemeinte Ratſchläge erteilen, und in ſeinem „Danse des aveugles“ ſtellt er das Leben als einen Tanz dar, zu dem drei Blinde, Amour, Fortune und Mort den Takt ſchlagen. In allegoriſchem Stile erzählte man die Lebensgeſchichte berühmter Zeitgenoſſen, ſo Olivier de la Marche (1422—1501), der in dem „Chevalier délibéré“ das Leben und die Thaten Karls des Kühnen, ſeines Herrn, darſtellte, Georges Chaſtelain aus Gent („Chronik der Herzöge von Burgund“), Jean le Maire (1473—1548), der letzte unter den Häuptern der burgundiſchen Schule u. a.

Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hatte man zuerſt angefangen, die alten Versromane von König Artus und Karl dem Großen und ihren Paladinen, ſowie die chriſtlichen Legenden in Proſa umzuſchreiben. Der echte Ritterroman mit ſeinem Helden ohne Furcht und Tadel, der nach tauſend wunderbaren Abenteuern endlich die geliebte Prinzeſſin und irgend ein fabelhaftes Königreich erobert, wird zur Lieblingslektüre der geſamten Leſerwelt. Zu den alten von früher her bekannten Geſtalten geſellen ſich neue Herren, und in ſtaunender Bewunderung dieſer aufgeputzten und erlogenen Idealfigürchen ſucht ſich die ritterliche Welt über die wahren Verhältniſſe der Gegenwart hinwegzutäuſchen. Der Roman „Perceforeſt“ läßt erkennen, wie alles leere Form und äußerer Anſtand geworden war. Nur der geiſtreiche Antoine de la Sale (1398—1461) wagte es, die herkömmliche Zauber- und Abenteuerwelt zu verlaſſen, ſich in ſeiner „Hystoyre et plaisante Chronicque du petit Jehan de Saintré“ auf den Boden der Wirklichkeit zu ſtellen und den Ritter ſeiner Zeit realiſtiſch zu ſchildern, nicht im Kampf gegen Zauberer, Drachen, Rieſen und Zwerge, ſondern im Kampf mit ſeinesgleichen, ausgerüſtet mit gewöhnlicher Mannesſtärke und gewöhnlichen menſchlichen Eigenſchaften. Vielleicht verfaßte Antoine de la Sale auch die „Cent nouvelles nouvelles“, das franzöſiſche Decamerone, das zu den meiſtgeleſenen Büchern des 15. Jahrhunderts gehörte.

Nicht beſſer ſtand's um die lyriſche Poeſie. Dem Modegeſchmack der höheren Geſellſchaft ſagten die galanten und zierlich glatten, leicht ge-



Holzſchnitt aus der erſten Ausgabe des Ritterromanes „Lanzelot vom See".

Der erſte Band, aus dem das obenſtehende Bild ſtammt, wurde zu Rouen von dem Drucker Jean le Bourgeois im November 1488 fertig gedruckt, der zweite Band im September desſelben Jahres zu Paris von Jean du Pré. Das Bild ſtellt König Artus' Tafelrunde dar. (S. Thierry Poux, a. a. O.)

fälligen Verſe des Herzogs Karl von Orléans (1391—1465) mit allen ihren allegoriſchen Bildern und Vorſtellungen zu: eine höfliche Damenpoeſie, die hübſche Schmeicheleien zu ſagen und geiſtreich zu tändeln weiß. Olivier Baſſelin, ein franzöſiſcher Volksdichter, um 1440 Walkmüller in Val de Vire in der Normandie, der tapfer gegen die Engländer focht und 1450 bei Formigny von ihnen erſchlagen ſein ſoll, ſang Lieder von den Freuden des Weins und der Geſelligkeit und patriotiſche Kampflieder, nach der Heimat des Sängers Vaudevires genannt; als Vaudeville (= Liederſpiel) vererbt, erhielt ſich das Wort in der Litteratur- und Theatergeſchichte. Aber nur etwa ein halbes Dutzend von dieſen Vaudevires iſt uns überliefert, und die unter dem Namen Baſſelins früher bekannten Gedichte ſtammen in Wahrheit nach den Unterſuchungen Gaſte's aus der Feder des Advokaten Jean le Houx (geſt. 1616).

Die einzige bedeutende und eigenartige Dichternatur dieſer Zeit erſtand für Frankreich in dem genialen François Villon, einem Poeten von ſtark ausgeprägtem Ichgefühl, der vermöge dieſer ſeiner Kraft dem modernen Individualismus in der franzöſiſchen Kunſt Bahn bricht und darum am nächſten an die großen Italiener und Chaucer heran reicht. Er ſteht nicht mehr wie die Troubadours und Trouvères, wie auch ſein Zeitgenoſſe und Beſchützer Karl von Orléans, der letzte Trouvère, unter dem Zwang von Herkömmlichkeiten und feſten Satzungen, ſchreibt nicht mehr wie dieſe eine Geſellſchaftspoeſie, die Poeſie eines Standes und einer Maſſe, ſondern mehr wie ein Dante und Petrarca eine Ichlyrik, eine Lyrik ſeines Herzens und tiefſten innerſten Empfindens, mögen die Elemente der alten Kunſt auch noch nicht ganz davon gewichen ſein. Als ein Einziger, als eine Perſönlichkeit kommt auch Villon, der wie Dante und Petrarca, wie Boccaccio und Chaucer die realiſtiſchen Beſtrebungen dieſer Zeit, das Streben nach ſcharfer ſinnlicher Bildlichkeit auf der Höhe zeigt. Wie lebendig und bezeichnend iſt nicht ſein Ausdruck, wenn er von ſich ſagt, daß man ihn geſchlagen habe, wie man Wäſche ſchlägt, und ſeinen am Galgen hangenden, von Vögeln zerpickten Leichnam mit einem Fingerhut vergleicht. Mit ſeinem auf die Darſtellungen des Alltäglichen und Niederen, Rohen und Derben gerichteten Realismus iſt er ein echter Vertreter der bürgerlichen Poeſie dieſer Zeit und all ihrer Hinneigung zum Obſcönen und Unflätigen; die plumpe wüſte Genußſucht des Zeitalters ſpiegelt ſich in ſeinem Charakter und ſeiner Poeſie wieder, und der überſchäumende Lebensdrang, die Ichkraft und die Ichſucht der anbrechenden Renaiſſance.

Der eigentliche Name des Dichters ſteht noch immer nicht feſt, nur ſein Vorname François; François Corbueil vielleicht, und Villon, ſoviel wie Gauner, wie er ſelber ſich einigemale nennt, könnte wohl nur ein Ehrentitel ſein, den ihm ſeine Genoſſen beigelegt haben. Denn ein rechter Gauner iſt unſer Dichter geweſen. Das Licht der Welt erblickte er im

Jahre 1431 zu Paris „in der Nähe von Ponthoiſe“ als Sohn ſehr armer Eltern. Frühzeitig entwickelte ſich ſeine derbe Genußſucht und der Hang zu einem üppigen ausſchweifenden Leben. „Am warmen Herd im reich mit Teppichen belegten Zimmer, auf üppigem Flaum gelagert wie ein wohlgenährter Domherr, an der Seite der blaſſen, zarten, zärtlichen und reich geſchmückten Dame Sidonie, bei Tag und Nacht trunken vom ſüßen, gewürzten Weine, lachen, tändeln, herzen und ſpielen: nur ein Glück giebt es, dem Genuſſe zu leben.“ Auf der Pariſer Univerſität ſuchte ſich der arme Schlucker ſeinen Lebensunterhalt zu erwerben, ſo gut es eben gehen wollte: „vorn und hinten zu betrügen, war er ein geſchickter Herr.“ Unglückliche Liebe brach ſeine letzte moraliſche Widerſtandskraft, ſowie eine entehrende Strafe, zu der er wahrſcheinlich wegen irgend einer unvorſichtigen religiöſen Äußerung

Le grant teſtament villon/et le petit.
Son codicille. Le iargon ꝛ ſes balades

Titelblatt der erſten datierten Ausgabe von Villons Gedichten,
welche der Pariſer Drucker Pierre Levet 1489 veröffentlichte.
(Aus Thierry Poux, a. a. O.)

verurteilt wurde. Das Gericht hatte ihn zum Staubbeſen verurteilt. Das ſchrecklichſte und ſchmachvollſte Jahr ſeines Lebens wurde das Jahr 1457. Während er im Schlamm niedrigſter Liebſchaften verſank, wie er ſie in der Ballade von der dicken Margot beſingt, machte er zugleich an der Spitze von fünf bis ſechs Geſellen die Landſtraßen in der Nähe von Paris unſicher und wurde, gefangen genommen, zum Tode verurteilt. Doch auf die Fürſprache Karls von Orléans begnügte man ſich, ihn zu verbannen, und der Dichter führte mehrere Jahre lang ein unſtätes Wanderleben. 1461 verbüßte er noch einmal eine ſchreckliche Kerkerhaft, aus der ihn Ludwig XI., der ſoeben den Königsthron von Frankreich beſtiegen hatte, befreite. Seine letzten Lebensjahre und das Jahr ſeines Todes ſind in tiefes Dunkel gehüllt. Vielleicht hatte er ſich unter dem Schutze des Abtes von Saint Maiſſant du Poitou in deſſen Kloſter zurückgezogen, um dort der Beſchaulichkeit zu pflegen. Hier ſoll er die Paſſionsſpiele zur Unterhaltung des Volkes im Dialekt ſeiner Provinz aufgeführt haben, was um ſo wahrſcheinlicher klingt, als auch ſonſt Spuren auf eine dramatiſche und ſchauſpieleriſche Thätigkeit Meiſter François' hinweiſen. Eine an Gegenſätzen reiche Natur; im Angeſichte des Galgens ſpottete er übermütig:

Je suis François, dont ce me poise,
Né de Paris emprès Ponthoise,
Or d'une corde d'une toise
Saura mon col, que mon culo poise.

und zu gleicher Zeit ringt ſich ein Gebet von ſeinen Lippen:

O Menſch, o Bruder, machſt du hier einſt Raſt,
Verhärte nicht dein Herz vor unſerer Pein,
Denn wenn du Mitleid mit uns Armen haſt,
Wird Gott der Herr dir einſt gewogen ſein.
Hier hängen wir ſo ſtücker acht, auch neun,
Ach, unſer Fleiſch, einſt unſer liebſt Ergötzen,
Jetzt iſt es längſt verfault und hängt in Fetzen
Samt unſern Knochen, faſt zu Staub zerfallen;
Doch wolle keiner ſeinen Witz dran wetzen —
Nein, bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

Mißachte, Bruder, nicht dies unſer Flehn:
Du weißt ja, der du unſer Bruder biſt,
Obgleich uns nach Geſetz und Recht geſchehn,
Daß nicht ein jeder Menſch vernünftig iſt.
Verwende Dich von Herzen als ein Chriſt
Beim Sohn der Jungfrau, daß er ſeine Gnade,
Da wir nun tot ſind, auch auf uns entlade
Und uns behüte vor des Satans Krallen.
Die Seele, Bruder, ſtirbt nicht mit am Rade —
Ja, bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

Märzregen haben unſern Leib zerſpült,
Die Sonne uns geſchwärzt und ausgedörrt.
Kräh'n, Raben uns die Augen ausgewühlt,
Uns Bart und Brauen aus der Haut gezerrt!
Niemals, kein Stündchen Ruh' am warmen Herd;
Nur wipp und wapp, und immer wipp-wapp wieder,
Umſchwärmt von Kräh'n, die Winde um die Glieder,
Zerhackt, zerlöcherter als Hoſenſchnallen!
Ja, vor uns Brüdern ſeid ihr ſicher, Brüder;
Doch bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

(Überſetzung von Richard Dehmel.)

Die ſpaniſche Poeſie.

In der Mitte des 13. Jahrhunderts etwa iſt die ſpaniſche Poeſie aus den erſten Kinderjahren herausgetreten, und ſucht ſich nun mit der Sucht des Knaben nach erſter Verſtandesbethätigung reflektierend in die Erſcheinungen der Außenwelt hineinzufinden. Wie überall macht ſich eine gewiſſe Skepſis und Vernünftelei geltend, die Sucht zu begreifen und zu wiſſen, — die didaktiſche Poeſie blüht auf, aber eine Poeſie, welche in der Entwickelung hinter der italieniſchen zurückgeblieben iſt und einen noch ziemlich ſtrengen mittelalterlichen Charakter aufweiſt. Der Infant Don Juan Manuel, ein mächtiger Vaſall der Krone Caſtilien (1282—1347), ſchreibt in gewählter Proſa ſeinen „Grafen Lucanor", eine Sammlung von kleinen moraliſch zugeſpitzten Erzählungen und Anekdoten, die teilweiſe von orientaliſcher Herkunft, auf bekannten Wegen ſich über die ganze mittelalterliche Welt verbreitet hatten. Ein rechter Weltmann, der die Sachen ſieht, wie ſie ſind, fein und klug, niemals überwältigt von den Gefühlen des Herzens oder von den Flügeln der Phantaſie von feſtem Boden in die Lüfte emporgeriſſen. Und etwa um dieſelbe Zeit ergeht ſich die „loſe Prieſtermuſe" des Juan Ruiz von Hita in lockeren Schwänken und Späßen, um ſich gleich darauf mit inbrünſtigem Gebet der Asketik in die Arme zu werfen; Juan Ruiz ragt nach dem Urteile Ticknors durch ſeine „überaus reiche Erfindungskraft, durch lebendige Anſchauung und treffende Abbildung der Charaktere und Sitten, durch immerfort kurzweilige Beweglichkeit und dramatiſche Steigerung im Fortgange der dichteriſchen Entwickelung, durch kräftige Behandlung des Apologs, durch den poetiſchen Jubel hinreißender Scherze und überaus glückliche Kombination nicht allein über den Prinzen Manuel und andere früheren ſpaniſchen Dichter, ſondern über die meiſten Dichter des Mittelalters überhaupt empor". Seine didaktiſchen und moraliſch-allegoriſchen, bald mutwilligen, bald frommen Poeſien, in denen er ſich bald keuſchem Ernſt, bald zuchtloſem Spaß hingiebt, greifen oft kühn die römiſche Kurie und ihre Beſtechlichkeit an und ſind während einer über den gefährlichen Skeptiker verhängten kirch-

Ad miſſaꝫ bt̄e uirginis officiuꝫ

Salue ſancta parēs
enixa puerpa rege
qui celū terraqꝫ re
git ī ſcl'a ſclor. V.
Poſt partū uirgo i
uiolata pmanſiſti
dei genitrix intercede pro nob. Gloria

Seite aus einem Pſalter zum Gebrauche Alfonſo's V., Königs von Aragon (1416—1458).
Als Probe der Manuſkriptmalerei dieſer Zeit. (Aus Publ. of the Pal. Soc. of London.)

Digitized by Google

lichen Haſt, etwa zwiſchen den Jahren 1337 und 1350 entſtanden. Pedro der Grauſame läßt ſich von einem Juden aus Carrion, dem Rabi de Santob, in einem 476 Verſe enthaltenden didaktiſchen Gedicht Ratſchläge und Lehren erteilen, Mahnungen, wie ſein Vater, Alfons XI., weiſe zu leben, und noch eingehender beſchäftigt ſich Pedro Lopez de Ayala (1332—1407) in ſeinen „Palaſtreimen“ mit den Pflichten und Aufgaben eines Regenten. Auch an dem beliebten und in allen Ländern gepflegten „Totentanzgedicht“ fehlt es nicht.

Für die Entwickelung der Poeſie geſchieht einſtweilen auf der Pyrenäiſchen Halbinſel noch ſo gut wie nichts. Wenig ſelbſtändig und eigenartig, wenig bedeutend ſchreitet die ſpaniſche Muſe beſcheiden hinter denen Frankreichs und Italiens hinterdrein. Während hier der dritte Stand bereits der Poeſie den Stempel ſeines Geiſtes aufgedrückt hat und allerhand neue Stoffe und Empfindungen aufgetaucht ſind, wird dort die Kunſt und höhere Bildung faſt ausſchließlich noch von den Rittern und der Hofgeſellſchaft getragen. Der Geiſt der Troubadourpoeſie erhält ſich am längſten auf dem Boden Spaniens lebendig. Frühzeitig hatte er bereits Eingang gefunden, infolge der Ähnlichkeit der Sprachen und der Nähe der Länder. Es kamen politiſche Verbindungen hinzu. 1092 war die Herrſchaft über die Provence durch Heirat an die Grafen von Barcelona übergegangen und Scharen von Troubadours wallten zu dem neuen Fürſtenhofe, der 1137 ſein Reich auch über Arragonien ausgedehnt hatte. Nach den Albigenſerkriegen fanden die provençaliſchen Sänger hier die gaſtlichſte Aufnahme, und als man in Toulouſe durch Einführung der Blumenſpiele 1324 die erſtorbene „heitere Kunſt“ zu neuem Leben wieder aufwecken wollte, da machten ſich in Barcelona einige Zeit darauf ganz ähnliche Beſtrebungen geltend. Die kataloniſche Mundart iſt der kaſtiliſchen noch nicht unterlegen und verſchiedene Troubadours, darunter ein Auſias March (geſt. um 1460) und Jaume Roig (geſt. 1478), bedienen ſich ihrer, ohne ſchließlich den Verfall aufhalten zu können. Zuletzt fangen auch die Dichter von Valencia an, in dem kraftvollen und ſtolzen Kaſtiliſchen Verſe zu ſchreiben. Am Muſenhof Johanns II von Kaſtilien ſchwelgte man in der Nachahmung der Troubadours und, zugleich beherrſcht vom Geiſt der zeitgenöſſiſchen italieniſchen Poeten, in einer „höheren Dichtung“ voll von Gelehrſamkeit, mythologiſchen Anſpielungen und all dem Firlefanz prezioſer Spielereien. Man liebte ſeltſame ſchwierige Formen, dunkle Reden und wollte auch gern mit dem, was man in den Büchern geleſen, prunken, und ſo ein Gedicht mußte die Schweißtropfen anſtändiger Mühe und rechtſchaffenen Fleißes dick auf der Stirn tragen. Johann, freilich ein politiſch erbärmlicher, haltloſer und ſchwacher Charakter, huldigte doch als ein Mann von feiner gelehrter Bildung als ein begeiſterter Freund und Schützer, der Kunſt und den Wiſſenſchaften. Er ſelber dichtete Minnelieder nach der

Seite aus einer Handſchrift des Cancionero von Baena.

Paris, Nationalbibliothek. (Nach Silveſtre.)

(Die ſogenannte Cancioneros oder „Liederbücher“ ſind umfangreiche, wenn auch ordnungsloſe Sammlungen der Poeſien Johanns II., Santillana's und von deren Zeitgenoſſen. Unter den zahlreichen anonymen Gedichten auch ſolche von volkstümlichem Charakter. Der älteſte, zwiſchen 1449 und 1452 entſtandene Cancionero iſt der des Baena, eines getauften Juden und Sekretärs Johanns II. Andere ſtammen von Lope de Eſtuñiga und Martinez de Burgos (1464) her, die umfaſſendſte Sammlung, „el Cancionero general“ von Fernando de Caſtillo (1511), die oft nachgedruckt worden iſt.)

Cantigas alfon: aluares:

Johan alfonso: de baena:
lo compuso: con gracia diuina:

Faksimile einer Seite aus einer Handſchrift des Cancioneros des Johann Alfonſo de Baena.
Spaniſche Handſchrift aus dem 15. Jahrhundert, jetzt in der Pariſer Nationalbibliothek befindlich.
(Siehe Silveſtre. Univ. Palaeogr.)
Die Seite enthält Poeſien des Alfonſo Alvarez de Villaſandino.

bekannten Schablone, und ſo erfaßte ein poetiſcher Taumel alle Höflingsſeelen, und jeder lieferte ein redliches Penſum Verſe ab. Eine Flut von Gedichten überſchwemmte das Land. An der Spitze dieſer Dichter marſchieren die Markgrafen von Villena (1384—1434) und Santillana (1398—1458), Juan de Mena (1411—1456) und Jorque Manrique, der letztgenannte, einer von den wenigen, denen noch ein natürlicheres und echteres Empfinden innewohnte. Der Marquis von Santillana, Iñigo Lopez de Mendoza, gleich bedeutend als Feldherr und Staatsmann, als Gelehrter und Künſtler, führte die ſpaniſche Poeſie unter das Joch der italieniſchen und begründete jene höfiſche und unnationale Schule, jene Schule des äußeren Formalismus und des gelehrten Akademikertums, die ſich in Gegenſatz zu dem Volksgeiſt ſtellte und erſt nach bitterem und langem Kampfe von dieſem überwältigt wurde, lange Zeit großen Einfluß ausübte und darum immerhin einiges zu den Beſtandteilen beitrug, „aus denen im 16. Jahrhundert die eigentliche ſpaniſche Litteratur zu einem reich geſchmückten Palaſte und Zauberſchloſſe erbaut worden iſt“. Auch das italieniſche Sonett erobert ſich mit Santillana das Bürgerrecht in der ſpaniſchen Poeſie. Schärfer noch als bei Santillana verrät ſich der eigentliche Charakter der Schule in den Schöpfungen des Dantenachahmers Juan de Mena mit ihren gezierten Wortſpielen und ihrer Schauſtellung überflüſſiger Gelehrſamkeit, ihren allegoriſchen und moraliſchen Froſtigkeiten. Bunt durcheinander folgen jenen die bald ſchmachtenden, bald glühenden Minneſänger und Troubadournachtreter Macias der Verliebte, beſonders um ſeines romantiſchen, echt troubadourhaften Liebens und Sterbens viel gefeiert, Rodriguez del Padron, Garci Sanchez von Badajoz, Alonzo von Catagena, Fernan Perez de Guzman, der Baccalaureus Alonzo de la Torre, Alvar Garcia de Santa Maria, Alfons Alvarez de Villaſandino, Franzisco Imperial, Diego de San Pedro u. ſ. w. u. ſ. w. Wenn dieſe ſich von der Mode der Zeit fern halten, nicht mit ſpitzfindigen Spielereien abgeben und der Empfindung des Herzens freien Lauf laſſen, dann gelingt ihnen wohl hier und da ein Lied, das auch noch heute unſer Mitgefühl erwecken kann.

Während von Italien die gelehrte moraliſch-allegoriſche Dichtung nach Spanien herüberdringt, kommt als Unterhaltungslektüre von Frankreich der Ritterroman und erfährt eine eigenartige Umgeſtaltung, eine Vertiefung ſeines künſtleriſchen Wertes. Er entfaltet ſich hier infolge des ſo hervorragenden chevalereſken Geiſtes des Volkes in ſeiner reinſten und verhältnismäßig edelſten Form, ſo daß Spanien als das eigentliche Heimatland des Ritterromanes angeſehen werden muß. Es lebte im Volke und in der Geſellſchaft der feodale Geiſt des Mittelalters noch ſtark genug fort, ſtärker als irgendwo anders, daß man nicht ohne wahre Ergriffenheit, ohne glaubensvolle Inbrunſt dieſe ritterlichen Helden zum Kampf für die unter-

drückte Unſchuld ausziehen ſah. Die Worte Ehre, Treue und Liebe, der Name Gottes, des Königs und der angebeteten Dame, — das alles weckte in der Seele jedes Spaniers heilige Schauer der Ehrfurcht, wie es noch Jahrhunderte ſpäter der Fall war. Der mittelalterlich-ritterliche Geiſt hatte eben nirgends ſo feſte Wurzeln geſchlagen, wie in Spanien. Der gute ritterliche Narr Suero de Quiñones, ein Ahnherr des Don Quijote, verſperrt mit treuen Geſellen zu Ehren ſeiner Dame 1434 die Brücke bei Orbigo gegen alle ankommenden Ritter, und ganz Spanien erzählt mit Begeiſterung von den 88 Rittern, die ſeine Herausforderung annehmen, den Hunderten von Rennen und den 66 gebrochenen Lanzen. Da mußte man auch noch Sinn haben für die wilden Phantaſien der ganz idealiſtiſchen Ritterromane, an deren Spitze als Ahnherr der unübertroffene „Amadis von Gaula“ ſchreitet, eine Dichtung, vor der ſelber Cervantes ſeine Verbeugung macht und welche immerhin mancherlei echt künſtleriſche Schönheiten enthält und ſich der Welt noch als Lehrbuch der Galanterie, feinen Sitte und Höflichkeit empfahl. Der Verfaſſer glaubte eben an die Ideale, die er in ſeinem Buche verherrlichte. Ein portugieſiſcher Ritter Vasco de Lobeira (geſt. 1403) ſchrieb den Amadis, aber die portugieſiſche Urſchrift iſt verloren gegangen, und man kennt das Werk nur noch aus der ſpaniſchen Überſetzung des Garcia Ordoñez de Montalvo, die aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ſtammt. Verſchiedene von früher bekannte Motive wird man in dem Roman wiederfinden, der gewiſſermaßen als ein Niederſchlag aller mittelalterlichen Rittererzählungen angeſehen werden kann. Amadis, der uneheliche Sohn einer britiſchen Königstochter und des franzöſiſchen Königs Perion, hilflos am Meeresſtrande ausgeſetzt, von ſchottiſchen Rittern aufgefunden und erzogen, verliebt ſich, zum Jüngling herangereift, in Oriana, die Tochter des engliſchen Königs Liſuarte, und entführt ſie. Seine Mutter hat inzwiſchen den Jugendgeliebten geheiratet und einen zweiten Knaben an das Licht der Welt gebracht, Galcor. Die fabelhafte Erzählung der Abenteuer der beiden Brüder, die, ohne daß ſie ſich kennen, vielfach in Berührung miteinander kommen, wunderbarſte Helden- und Zaubergeſchichten, die kein Ende nehmen, füllen die umfangreiche Dichtung aus, bis ſich Amadis ſchließlich mit ſeiner geliebten Oriana unter Zuſtimmung Liſuartes öffentlich vermählen darf. Wenigen Büchern ward ſo große Verbreitung und Bewunderung zu teil, wie der Arbeit Montalvo's, die, in alle Sprachen überſetzt, lange Zeit für eines der größten Kunſtwerke angeſehen wurde, bis Cervantes ſeinen „Don Quijote“ ſchrieb und dem mittelalterlichen Roman das Ideal des modernen Romanes entgegenſetzte. Der Amadis hat Hunderte von Fortſetzungen und Nachahmungen entſtehen laſſen, große und umfangreiche Romancyklen, die ſich mit den Schickſalen aller Perſonen des Amadis weiter beſchäftigen, ſowie mit ſeiner ganzen Nachkommenſchaft. An Beliebtheit

wetteifern mit ihm konnte nur noch Luis Hurtado's Roman von dem großen „Palmerin de Oliva“, der gleichfalls unzähligemale fortgeſetzt worden iſt. Und die beiſpielloſen Erfolge dieſer Bücher weckten dann auch mancherlei Gegenbeſtrebungen. Der fromme Hierónimo de San Pedro (1554) will die Freude an ſo weltlicher Poeſie gründlich zerſtören, und indem er ſie ſich zu nutze macht, ſchreibt er, wie es ſchon einige andere gethan, einen Ritterroman mit religiöſer Tendenz: „Das himmliſche Rittertum“, und ein anderer miſcht in die Gattung Allegorien nach Art des Romans von der Roſe ein. Selbſt die Staatsgewalt rief man zu Hilfe, um die Ritterromane aus der Gunſt des Publikums zu verdrängen.

Die bürgerlich-gelehrte Poeſie in Deutſchland.

Während in England wie in den romaniſchen Ländern trotz aller inneren und äußeren Kämpfe die politiſche Kraft und damit auch das National- und Einheitsbewußtſein der Völker ſich hebt, ſinkt Deutſchland von der Höhe, die es im Mittelalter eingenommen, langſam herab. Den Kaiſern fehlt Anſehen und Macht und, die Hände im Schoß, nur auf ihre nächſten und perſönlichſten Vorteile, auf die Vermehrung ihrer Hausmacht bedacht, ſehen ſie zu, wie ſich die verſchiedenen Stände untereinander leidenſchaftlich befehden und gegenſeitig zu unterdrücken ſtreben. Der Adel verroht, und das Bürgertum hat ſich zu feinerer Geſittung noch nicht erhoben. Verfällt in dieſer Zeit die Dichtung nun wirklich ſo völlig, wie man das gewöhnlich behauptet? Auf den erſten Blick ſcheint es allerdings, als bringe Deutſchland auch nicht eine Dichtung von wirklichem und großem Wert, nicht einen ſelbſtändigen Dichter hervor, und als lebe es nur von den Broſamen, die von den Tiſchen der übrigen glücklicheren Völker zur Erde fallen. Es hallt alle Stimmen der Zeit wieder, aber es hallt ſie nur wieder und weiß ſelbſt eine geringere Gattung nicht in beſonderem und eigenem Stil zu vollenden, wie es Spaniern und Portugieſen immerhin mit dem Ritterromane gelungen war. Anders müßte das Urteil lauten, wenn wir dieſe Zeit wirklich als eine „klaſſiſche Epoche“ des ſogenannten „Volksliedes“ anſehen dürften, wenn die ohne Dichternamen aus dieſen Jahrhunderten uns überlieferten Lieder und Geſänge in dieſer Zeit neu geſchaffen wären, wenn wir wüßten, ob dieſe wahrhaft volkstümliche Lyrik damals grade einen beſonders großen Aufſchwung nahm. Denn jene kurioſe Vorſtellung, als entſtände ſo ein Volkslied aus der Zuſammenarbeit mehrerer, wobei der eine nicht einmal von dem anderen etwas weiß, als erfände der eine ſich eine erſte Strophe, zu der ein anderer dann eine zweite hinzufügt, kann man nicht gut ernſt nehmen. Jedes ſogenannte

Volkslied iſt einmal dem Herz und dem Kopf nur eines einzigen Dichters entſprungen, und ſpürt man in ihm den Herzſchlag einer tiefen und großen Empfindung, den Atem einer echten Kunſt, ſo darf man auch auf einen großen Dichter als Verfaſſer ſchließen, deſſen Name uns leider nur verloren gegangen iſt. Der Text hat ſich, von der mündlichen Überlieferung weiter getragen, natürlich mannigfach verändert, und von einer philologiſchen Treue läßt ſich nicht ſprechen. Ein Schalksnarr verdrehte die ernſteſten und innigſten Worte in ihr grades Gegenteil; ein anderer, der ein „ſchönes, neues Lied“ nur mit halbem Ohre gehört, ſang den richtigen Text, ſoviel er davon verſtanden, und ergänzte ſich ſelber, was ihm fehlte, wobei dann oft der größte Unſinn zu ſtande kam, jener Unſinn, der ſich noch ſo vielfach in unſeren Volksliedern und Volksliederbüchern findet, und der ſie keineswegs ziert. Aber das alles darf uns nicht irre machen: wo wir auf einen zuſammenhängenden, verſtändlichen, einheitlichen Text ſtoßen, wo auch eine künſtleriſche Einheit vorhanden ſich zeigt, da dürfen wir getroſt auf einen einzigen Verfaſſer ſchließen. Das viel mißdeutete Wort Volkslied, von dem man ſo verzückt und geheimnisvoll zu reden weiß, bedeutet in Wahrheit nichts anderes als eine Lyrik, die auch dem ungelehrten Sinne der unteren Bevölkerungsſchichten verſtändlich iſt und deren Empfinden zum Ausdruck bringt, ſo daß ſie in deren Beſitz übergehen kann. Ein gutes Volkslied hat aber nie einer ſo aus dem Ärmel geſchüttelt, um einmal und nie wieder zu dichten. Auch Volkskunſt iſt eine Kunſt und verlangt Künſtler, die es mit dem Dichten Ernſt nehmen, und Dilettanten und Gelegenheitsdichter, Sonntagsdichter, wie man von Sonntagsreitern ſpricht, haben das Volkslied ebenſowenig gefördert, wie ſie die Bildungspoeſie gefördert haben.

Durchbrechen wir den Bann des Vorurteils, welches unſere mittelhochdeutſche Ritterpoeſie ſo überaus hoch ſchätzt und dabei ganz vergißt, wie ſehr unſere Kunſt damals in der Nachäffung des Fremden ſich gefiel, — dann dürfen wir vielleicht ſogar die Behauptung aufſtellen, daß die deutſche Poeſie im 14. und 15. Jahrhundert nicht geſunken, ſondern höher geſtiegen iſt. So wie ſie in Italien und England ſich vertiefte und verfeinerte. Stärker dringt wieder das nationale Element in den Vordergrund und lockert die Feſſeln der Nachahmung, in welche höfiſcher und gelehrter Geiſt die Kunſt geſchlagen hat. Dichter, die aus dem Volke erwachſen ſind und mit dem Volke leben, ſingen, unbekümmert um Minne- und Meiſterſang, wie ihnen der Schnabel gewachſen iſt. Und wenn drüben jenſeits des Kanals Chaucer das ſo hervorragend germaniſche und weſentliche Kunſtſtreben nach individueller Charakteriſtik in die Entwickelungsgeſchichte der Poeſie einführt, ſo erzeugt Deutſchland jetzt Schöpfungen echt heimatlicher Stimmungs- und Empfindungslyrik, Deutſchland, deſſen Poeſie bisher ſtets in der reinen Lyrik wurzelte und gipfelte, das mit ſeiner Lyrik die Welt eroberte und ſich durch ſie allein eine führende Stellung errungen hat.

Die eigentlichen Volksliеddichter des 14. und 15. Jahrhunderts gehörten weder der adeligen Welt noch der der erbangeſeſſenen, ehrſamen Handwerker und dem aufſtrebenden Bürgertum an, wenn auch einem nachgeborenen Minnedichter und Meiſterſänger dann und wann einmal ein Volkslied gelingen mochte. Sie waren am meiſten wohl unter dem fahrenden Volk zu Hauſe, unter den „Gumpelmännern", den Nachkommen der alten Spielleute, die in der nächſten Zeit den Namen Bänkelſänger führen werden, in der Schänke, bei Hochzeit und Kirmes aufſpielten und Eigenes und Fremdes dabei zum beſten gaben.

Die kecke, friſchſinnliche und realiſtiſche Lyrik der fahrenden Schüler zieht dabei das Gewand der lateiniſchen Sprache aus und redet in deutſchen Zungen. Daß dieſe Poeſie und dieſe fahrenden Poeten, deren Lieder ſich raſch beim Volke verbreiteten, von den gelehrten Dichtern verachtet wurden, kann nicht weiter wunder nehmen. Die alte deutſche Gewohnheit, nur das aus der Fremde Kommende zu bewundern, und die ſtupide Hochachtung des Deutſchen vor allem, was nach Gelehrtenſchweiß und Bücherſtaub ſchmeckt, waren auch ſchon damals mächtig. Und vielleicht thun wir auch heute noch dem 14. und 15. Jahrhundert unrecht, wenn wir den Wert ſeiner Kunſt nicht nach der ſogenannten Volkspoeſie abſchätzen, ſondern nach der Bildungs- und Bücherpoeſie der Ritter, der Handwerker und der Gelehrten, die in dieſer Zeit allerdings aufs allerkläglichſte ausſieht.

Ein bürgerlicher Sänger, Konrad von Würzburg (geſt. 1287 zu Baſel), ein charakteriſtiſcher Vertreter der Übergangszeit von der ritterlichen zur bürgerlichen Poeſie, ſteht am Anfange dieſes Zeitraumes oder ebenſo gut am Ende der Periode der ritterlichen Dichtung. Er fühlt ſich als „einſame Nachtigall" und klagt, daß man an den Höfen an rohen und niederen Worten mehr Gefallen findet als am Geſange. Bei ihm iſt alles leichte, gefällig glatte Form geworden, und da ihm die Verſe ſo wenig Mühe machen, da er alles Alte und Längſtgeſagte noch einmal wieder ſagt, ſo ſchreibt er natürlich unendlich viel. Er giebt gewiſſermaßen eine Anthologie der Poeſie der Vergangenheit, ſingt geiſtliche und weltliche Lieder, ſchreibt zahlreiche Legenden und poetiſche Erzählungen, ein umfangreiches Epos über den „trojaniſchen Krieg" und einen Abenteuer- und Ritterroman „Partonopier und Melinur". Zwei verſpätete Nachzügler des Minneſanges, Graf Hugo von Montfort (geb. 1357) und der Tiroler Oswald von Wolkenſtein (1367—1445) kommen aus den Kreiſen der Ariſtokratie. Des letzteren buntbewegtes Leben, ſeine Fahrten nach Italien und Portugal, nach Preußen und nach Jeruſalem, ſeine Teilnahme an den wichtigſten Ereigniſſen der Zeit, machen ihn intereſſanter als ſeine Gedichte, die ſehr viel beſſer wären, wenn ſie ſich nicht in ſo erkünſtelter Formenſprache gefielen.

Die aufſtrebenden Kreiſe der ſtädtiſchen Handwerker, dieſer eigentlichſten Träger des Bürgertums, fangen an, ſich lebhafter mit der Dichtkunſt zu

Meiſt' Chůnrat von Wůrzburg. C VI
383

Meiſter Konrad von Würzburg.

Miniatur der Pariſer Liederhandſchrift. Vergl. Bd. I. (Nach der Fakſimile-Ausgabe der Handſchrift.)

Digitized by Google

Oswald von Wolkenstein.

Marmorner Grabstein aus dem Jahre 1403, jetzt auf der Außenseite des Domes zu Brixen eingemauert. Der Dichter ist in der Rüstung eines Kreuzfahrers dargestellt.

(Nach dem Holzschnitt in dem heraldisch-genealogischen Jahrbuch „Adler", Wien 1875.)

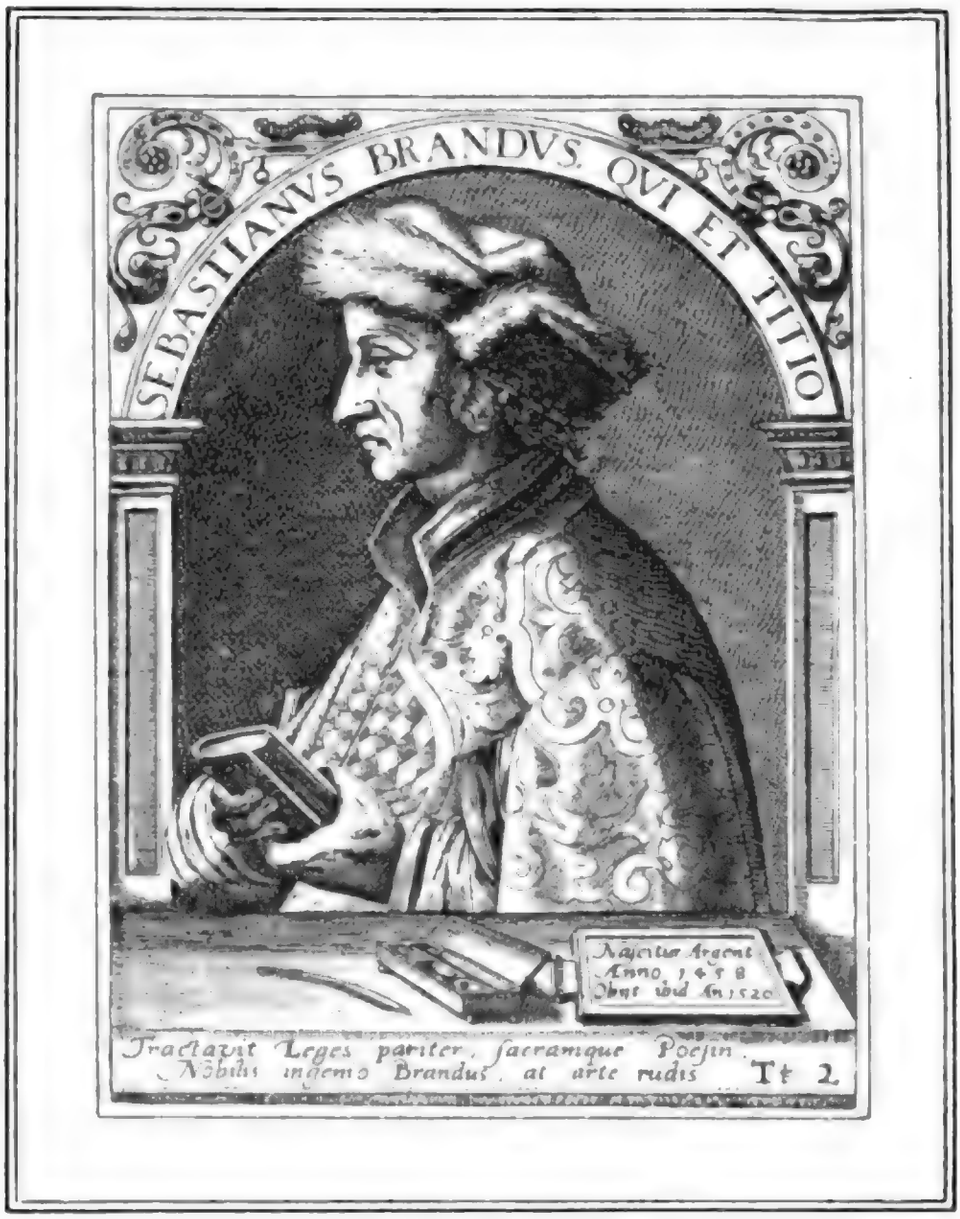
beschäftigen, Schauspiele aufzuführen, Gesänge und Lieder zu verfertigen. Der sogenannte Meistergesang kommt auf. Aber aus dem, was jene schafften, sieht man, ein wie geringes ästhetisches Empfinden in den Kreisen der ehrbaren Handwerksmeister vorhanden war und wie der engherzige pedantische Geist, der in ihrer ganzen Lebensführung, in allem ihren Treiben sich offenbart, auch ihre Anschauungen von der Kunst durchsetzt. Eine Welt der Halbbildung, die sich vor allem gern den Schein der Gelehrsamkeit giebt und ehrfürchtig den Besitz trockener Kenntnisse anstaunt, welche die Poesie ganz wie ein erlernbares Handwerk ansieht und von starrkonservativ-patriarchalischem Geist für persönliche Eigenart kein Verständnis besitzt, nur das Äußerliche der Kunst begreift und die Poesie in starre Gesetze, Formeln und Regeln einschnürt. Die Handwerkerpoesie dieser Zeit ist eine durchaus gelehrte Schul- und Stubenpoesie, eine Dilettantenpoesie, welche mit ängstlichem Nachahmegeist das Alte und Überlieferte fortzusetzen sucht und jede Abweichung von dieser Überlieferung als ein todeswürdiges Verbrechen ansieht. Wie man den Lehrling schulmäßig in Verfertigung von Schuhen, Kleidern unterrichtet, so auch in den Singschulen nach den komplizierten Regeln der Tabulatur in der Verfertigung von Gesängen. Die moralisierende und didaktische Lyrik der letzten Minnesänger galt als Vorbild;

Frauenlob, dem Schmied Barthel Regenbogen und ähnlichen nüchternen Geistern strebte man nach. Nur in solchen Versformen durften Gedichte niedergeschrieben werden, die von alten Meistern erfunden worden waren. Gerade umgekehrt also wie im Mittelalter, wo man seinen Ehrgeiz darin setzte, wo es als Gesetz galt, daß jeder seine eigene neue Form sich bilden mußte. Die vier Musterformen, die sogenannten „gekrönten Töne", — Frauenlob, der Marner, Regenbogen und Heinrich von Mügeln hatten sie erdacht — mußten von allen späteren Jüngern, wenn sie den Titel Meister führen wollten, studiert, auswendig gelernt und zu neuen Liedern angewandt werden. Diese Strophenformen oder Töne führten ihre besonderen Namen: da gab es Marners „gulden thon" und einen gulden ton Wolframs von Eschenbach, einen „langen ton regenbogens", einen „rotten zwinger Don" und einen „späten thon", einen „hofton Conrat Brembergers" und „Chlingsors schwarzen don", einen Briefton, grauen Ton, schwinden Ton u. s. w. Ersann sich einer etwas wie eine eigene Form, so versah er sie doch mit dem Namen eines alten Meisters, und es kam zu einer Art Revolution, als Nestler von Speier um die Mitte des 15. Jahrhunderts zum erstenmale einen eigenen, den „unbekannten Ton", unter seinem Namen zu veröffentlichen wagte. In der Mainzer Singschule brachen heftige Streitigkeiten aus, und die Revolutionäre mußten, wie es scheint, das Feld räumen, unter ihnen auch Hans Folz, der nach Nürnberg übersiedelte. Diese Handwerkerpoesien waren vornehmlich theologischen Inhalts; man brachte unverstandene scholastische Geheimnisse in Verse, trockene Untersuchungen und Betrachtungen über allerhand dogmatische Fragen, und es war immerhin ein Fortschritt, als Hans Folz in Anlehnung an Nithart von Reuental einen rohen und plumpen stofflichen Naturalismus einführte und das Leben der Bauern und der niederen Stände darzustellen begann, um es zu verunglimpfen und sich darüber lustig zu machen.

Schüler und Meister standen zuerst in freiem Verhältnis zu einander; dann bildeten sich geschlossene Gesellschaften von Handwerkerpoeten, deren erste, soweit man weiß, um 1450 zu Augsburg entstand, aus denen dann, wieder um einiges später, Zünfte mit festen Zunftordnungen sich entwickelten, zuerst in Mainz, Worms und Straßburg.

Erfreulicher als die Gedichte der Meistersänger nehmen sich zum Teil die historischen Lieder aus, die seit dem 13. Jahrhundert an Zahl zunehmen und jedes zeitgenössische Ereignis begleiten. Vor allem weckt der siegreiche Kampf, den das Bauernvolk der Schweiz über die Ritter, die Feudalaristokratie und das Haus Habsburg davonträgt, einige frische Gesänge von schlichter Kraft und würdigem Ernst. Halbsuter sang von der Schlacht bei Sempach, die Tage von Näfels und Frauenbrunnen wurden gefeiert. Die allegorische und moralische Lehrpoesie gewann natürlich auch in Deutschland ihre Verehrer: Hadamar von Laber, den besten dieser Allegoriker,

der die Leiden und Freuden des ritterlichen Liebeslebens unter dem Bild einer Jagd darſtellt, den ſchon erwähnten Heinrich von Mügeln (geſt. nach 1371), einen der großen Götter der Meiſterſänger, einen ſchwerfälligen und pedantiſch gelehrten Formkünſtler, Heinrich von Teichner und Peter Suchenwirt, die beide den Verfall der ritterlichen Welt und die



Sebaſtian Brant.

damaligen Sittenzuſtände ſatiriſch beleuchteten. Der Dominikaner Ulrich Boner zu Bern ſtellte 1350 das älteſte deutſche Fabelbuch „Der Edelſtein“ zuſammen, das großen Beifall bei den Zeitgenoſſen fand und durch einfache volkstümliche Vortragsweiſe in dieſer Periode einer oft geſuchten und geſpreizten Gelehrſamkeit doppelt zuſagt. In die Zeit des voll erblühten

Das Narren ſchyff
Ad Narragonia
Gaudeam⁹ oēs
Har noch
doctor griff
Zů ſchyff Zů ſchyff brůder: Eß gat/ eß gat.

Titelblatt der erſten Ausgabe von Brants „Narrenſchiff“,
1494 zu Baſel durch Johannes Bergmann von Olpe gedruckt.
Brant ſelber entwarf die Zeichnungen zu dem Buch, das nicht zum wenigſten um ſeiner Holzſchnitte willen die weiteſte Verbreitung im ganzen Abendlande fand. (Exemplar der Berliner Bibliothek.)

Digitized by Google

Humanismus und der Reformation Luthers reicht der Straßburger Sebastian Brant (1457—1521) hinein, welcher dem neuen Geist nicht feindlich entgegentritt, aber auch nicht den Mut und die Kraft besitzt, sich offen für ihn zu bekennen, ein behutsamer Vermittler zwischen den Alten und Jungen und mehr der alten als der neuen Welt zugehörig, ein Dichter in lateinischer wie in deutscher Sprache. Die satirischen, moralischen und didaktischen auf volkstümliche Aufklärung gerichteten Bestrebungen der letzten Jahrhunderte faßt er in seinen Schriften noch einmal wie in einem Brennspiegel zusammen, und sein „Narrenschyff" errang sich einen welteuropäischen Ruhm, wie alle derartigen Werke, welche einer bereits zum Allgemeingut gewordenen Weisheit klaren und bündigen Ausdruck geben. Die Welt ist hier unter dem Bilde eines Narrenschiffes dargestellt, das von Schlauraffenland nach Narragonien segelt und über hundert Narren an Bord hat; jeder Stand und jeder Charakter bekommt einen Schlag mit der Peitsche und auch sich selber verschont der Verfasser nicht, denn jeder Mensch besitzt, wie er mahnend zu Gemüte führt, ein Stück Narrheit in sich. Brants Freund und eine ähnliche Natur wie dieser, der Prediger Johannes Geiler von Kaisersberg (1445 bis 1510), hat durch seine Predigten über das Narrenschiff zu dessen Verbreitung nicht wenig beigetragen; ein ehrlicher, offener und tüchtiger Geist, der an den kirchlichen und weltlichen Zuständen freimütige Kritik übt und eine lebendige volkstümliche Sprache redet, auch mit allerhand Schwänken und Erzählungen

Holzschnitt und Druckprobe aus dem von Hans Schoensperger d. Ä. 1491 zu Augsburg gedruckten „Heldenbuch" oder dem „Wolfdietrich", einem Werke, in dem das mittelalterliche Heldenepos fortlebte. (Aus Muther, „Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance". München, Georg Hirth.)

gern seine Kanzelvorträge zu würzen liebt. In seine Fußstapfen trat der Prediger Johannes Pauli, ein getaufter Jude (geb. um 1455, gest. nach 1530), und sammelte in einem Büchlein „Schimpf und Ernst“ allerhand Schwänke, Anekdoten, Fabeln und Parabeln, das um seiner leichten Sprache willen beim Volke großen Anklang fand.

Die alten Heldenlieder lebten in der Erinnerung des Volkes weiter und wurden öfter in roher Weise um- und nachgedichtet und durch den Druck verbreitet. Man löste auch in Deutschland die mittelalterlichen Epen, z. B. einen „Herzog Ernst“, den Wigalois des Wirnt von Gravenberg, den Tristan Eilharts von Oberge in Prosa auf, und noch eifriger übersetzte man Ritterromane und andere Unterhaltungsbücher aus dem Lateinischen, Italienischen, Spanischen und vor allem dem Französischen. In den höheren Ständen berauschte man sich, je mehr das Rittertum dem Bürgertum weichen mußte, an diesen phantastischen Schilderungen einer versunkenen Welt, und verschiedene Damen aus der vornehmen Gesellschaft, so die Elisabeth Gräfin von Nassau-Saarbrück, hatten den Anstoß zu derartigen Arbeiten gegeben. Rottenburg am Neckar, der fröhliche Musenhof der Pfalzgräfin Mechtilde, welche zahlreiche Dichter und Gelehrte um sich scharte, bildete in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Mittelpunkt dieser adeligen Übersetzerbestrebungen. Johann Hartlieb (gest. zwischen 1471 und 1474), Niclas von Wyle (gest. 1478 oder 1479), Antonius von Pforc, der die orientalischen Erzählungen des Pantschatantra dem deutschen Volke bekannt macht, der Arzt Heinrich Stainhoewel (1412—1482), der den „Apollonius von Tyrus“ den „Esopus“ und Boccaccio's „Decamerone“ übertrug, und Albrecht von Eybe (1420—1475) arbeiteten für sie. Diese Übersetzungen und andere wurden dann vielfach zu Volksbüchern, welche man in den niederen Schichten mit Gier verschlang: die Erzählungen des Buches von den sieben weisen Meistern, die Fabeln des Pantschatantra und des Äsop, Gestalten der altfranzösischen chansons de geste, wie die vier Haymonskinder, und solche der Artussagen, wie die Lanzelots, die Erzählung von Fortunatus und seinen Söhnen, von Melusine und Griseldis gingen in den Besitz des Volkes über und wurden ihm lieb und vertraut. Vertrauter als die allegorische Ritterdichtung im Geschmack der burgundischen Poetenschule in Frankreich, den der Kaiser Maximilian I., „der letzte Ritter“, nach Deutschland zu übertragen suchte. Aber es kamen dabei nur zwei überall langweilige und kaum lesbare Bücher zu stande: „die geuerlichkeiten und einsteils der geschichten des löbliche streitbaren und hochberümbten helds und Ritters Tewrdannckhs“, vom Kaiser selber erfunden und größtenteils ausgeführt, geordnet und überarbeitet von Max Treizsaurwein und später von Melchior Pfinzing — und „der Weißkunig“. Der Weißkönig erzählt das Jugendleben des Kaisers, der Teuerdank die Geschichte seiner Brautwerbung um Maria von Burgund in allegorischen Verhüllungen.

Durch ihre koſtbare Ausſtattung und ihre Holzſchnitte haben aber die Bücher von jeher eine große Berühmtheit in der Geſchichte der Buchdruckkunſt beſeſſen.

Holzſchnitt und Druckprobe aus der um 1485 zu Ulm oder Baſel erſchienenen dritten deutſchen Ausgabe des Volksbuches „Die ſchöne Meluſine“,

das auf ein franzöſiſches Gedicht des Jean d'Arras (1387) und deſſen proſaiſche Bearbeitung zurückgeht. Der Stoff der Erzählung iſt bekannt; noch heute wird die Geſchichte von der ſchönen Meluſine als Volkserzählung auf Jahrmärkten verkauft. (Aus Muther, a. a. O.)

Dem Behagen der Zeit an derbem Spaß, witzigen und pikanten Hiſtörchen, Ehebruchsgeſchichten und Zoten allerlei Art kamen die bekannten Schwänke in Vers und Proſa entgegen, denen in Italien Boccaccio und

Maximilian und Maria von Burgund.
Nach einer Zeichnung von Hans Burgkmaier.

in England Chaucer einen vornehmen künſtleriſchen Stempel aufgedrückt hatte, während in Deutſchland der Stoff durch die dichteriſche Behandlung weniger geadelt wurde. Die plumpe Verſpottung der Bauern war dabei

Titelblatt der zu Straßburg durch Johann Grieninger 1515 gedruckten Ausgabe des „Eulenſpiegels“,

der erſten, die ſich erhalten hat, und zwar in einem einzigen, im Beſitz des Britiſchen Muſeums zu London befindlichen Exemplar.

beſonders beliebt, aber den Verſpotteten entſtand ein Rächer im „Till Eulenſpiegel“, einem umherziehenden frechen Geſellen, der, ſich dumm ſtellend, dem Handwerker in den Städten tauſend Narrenspoſſen ſpielt, ein Volksſpaßmacher ohne jedes ideellere Gepräge und von recht roher Kultur. Wahrſcheinlich hat der Held des um 1500 in hochdeutſcher Sprache erſchienenen „Volksbuches“ wirklich gelebt, war zu Knittlingen bei Braunſchweig geboren und zu Mölln begraben worden; mit ſeinem Namen verknüpften ſich dann allmählich allerhand Schwänke und Streiche, von denen man ſich in den Kreiſen des wandernden Handwerksburſchen erzählte, und andere Schriften über ihn mögen der uns bekannten erſten hochdeutſchen Faſſung ſchon vorausgegangen ſein. Ihnen geſellt ſich als ein ähnlicher Held des Volkswitzes, halb Eulenſpiegel, halb Pfaff Amis, der Pfarrer von Kalenberg zu, deſſen Ruhm ſich gleichfalls in dieſer Zeit weiter ausbreitete. Das „Reineke Fuchs“-Epos trat am Ausgang des 15. Jahrhunderts ſeinen Triumphzug durch Deutſchland an. Der um 1250 entſtandene niederländiſche Reinaert des vortrefflichen Willem war um 1380 von Hinrik von Alkmer in nicht bedeutender Weiſe umgearbeitet und er-

Holzſchnittprobe aus der Ausgabe des „Eulenſpiegel“, deren Titelblatt S. 76 wiedergegeben iſt.

Holzſchnittprobe aus der Ausgabe des „Eulenſpiegel“, deren Titelblatt S. 76 wiedergegeben iſt.

weitert worden. Aus dieſer Alkmer'ſchen Faſſung entſtand dann eine niederdeutſche Überſetzung, die 1498 zu Lübeck in Druck erſchien, 1544 ins Hochdeutſche und 1566 ins Lateiniſche übertragen wurde.

Eyn kurtz zuylich
leſen van Tyel vlenſpiegel: geboren
vyß dem land Brunzwyck. Wat he ſeltzamer holtzen be
dreuen hait ſyn dage/lüſtich zo leſen.

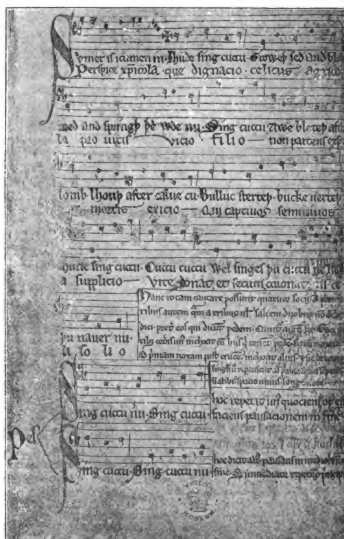
Gedruckt by Seruais Kruffter.

Faksimile der Titelſeite der älteſten bekannten niederdeutſchen Ausgabe des „Till Eulenſpiegels".
Nach dem Exemplar der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

England im Zeitalter Chaucers.

Die Schlacht von Haſtings hatte im Jahre 1066 das Reich der Angelſachſen unter die Herrſchaft der Normannen gebracht, und England war damit ein zweiſprachiges Land geworden, in welchem die franconormänniſche Sprache als die Sprache der Eroberer, der Geſetze, der Verwaltung mit der angelſächſiſchen Sprache als der des unterworfenen Volkes um die Herrſchaft rang. Zunächſt gingen die beiden Sprachen unvermiſcht nebeneinander her, und zwei Litteraturen, die beide den allgemeinen mittelalterlichen Charakter zur Schau tragen, wuchſen nebeneinander empor. In den Kreiſen der höheren Geſellſchaft, an den Höfen der Ritter und Barone blühte eine echt ritterliche Poeſie in franzöſiſcher Sprache, die natürlich von der franzöſiſchen Litteratur des Feſtlandes unzertrennlich iſt und deren Geiſt, Weſen und Form völlig teilt. Am internationalen Muſenhof Heinrichs II. und der Eleonore von Poitou fand ſie die aufmerkſamſte Pflege. Was in neuangelſächſiſcher Sprache gedichtet wurde, braucht nicht beſonders hervorgehoben zu werden, da man hier nur auf all die herkömmlichen Stoffe, Gedanken und Empfindungen ſtieß, die damals überall zu Hauſe waren. Keime zu neuer Entwickelung liegen in dieſer Poeſie nicht ausgeſtreut, die vorwiegend moraliſch-didaktiſcher und geiſtlicher Natur iſt und es merken läßt, daß das unterworfene Volk durch die Eroberer von höherem Bildungs- und Kulturleben abgeſchnitten und von der Verwaltung öffentlicher Ämter und von geiſtlichen Würden ausgeſchloſſen worden war. Einige Denkmäler dieſer Zeit ſind früher erwähnt worden. Am hellſten leuchtet aus ihr die Geſtalt des Prieſters Layamon hervor.

Erſt um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt das Angelſächſiſche langſam das Normanniſche aufzuſaugen. Denn 1206 war den Eroberern die alte Heimat verloren gegangen, und die Helden von Haſtings ſahen ſich damit ganz allein auf ihr Inſelreich angewieſen, mußten ſich dort einrichten, ſo gut es gehen wollte. Ihre kleine Zahl verſchwand leicht in der großen angelſächſiſchen Menge und war viel zu ſchwach, eine Kultur zu vernichten, die der ihrigen immerhin ebenbürtig war. So mußten ſie notgedrungen ihre ſtarre Abgeſchloſſenheit fahren laſſen und ihr Blut mit dem der Unterworfenen miſchen. In den langen und erbitterten Kämpfen der Barone gegen die Königsmacht, in den Schottenkriegen und dem großen hundertjährigen Krieg zwiſchen Frankreich und England lernt man mehr und mehr den Unterſchied zwiſchen Angelſachſen und Normannen vergeſſen und ſich als *ein* Volk fühlen, beſonders da die anwachſende Macht des Bürgertums bei den inneren Streitigkeiten ein entſcheidendes Wort mitzuſprechen hatte. Das Franzöſiſche verſchwindet aus den Schulen, den Gerichtsſälen und den Staatsakten und behauptet ſich nur noch bei den höheren Ständen als Geſellſchaftsſprache. Das Germaniſche, freilich von



Altenglischer Handgesang mit Noten.
Aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts. Faksimile nach einem Original im Britischen Museum.

Digitized by Google

zahlreichen französischen Elementen durchsetzt, gewinnt die Oberhand. Einstweilen aber redet die Litteratur noch in den verschiedenen Mundarten, und erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bildet sich der Londoner Dialekt dank dem Wirken Wyclifs und Chaucers zur nationalen Schriftsprache aus. Um dieselbe Zeit erscheint auch das mittelalterliche Wesen in seinen Grundfesten erschüttert, und Chaucer führt einen neuen Geist in die Litteratur hinein, den Geist Boccaccio's und der Frührenaissance, den Geist der modernen Kultur. Schließlich bricht dann in den Kämpfen der weißen und der roten Rose der mittelalterliche Feudalstaat zusammen, und mit dem Hause der Tudors empfängt England ein monarchisches Regiment, wie es im wesentlichen noch heute besteht. William Caxton aber errichtet 1477 in London die erste Buchdruckerpresse.

Gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts entfaltete sich auf englischer Erde eine reiche Lyrik religiösen wie weltlichen Charakters, die wie das berühmte „Kuckuckslied" sich enger an die Weisen des Volksgesanges anlehnte und vornehmlich in den Kreisen der fahrenden Kleriker entstand. Spielleute und Geistliche griffen mit einer scharf satirischen, politischen und sozialen Lyrik in die Kämpfe des Tages ein, und aus den bitteren Angriffen der Diener der Kirche weht schon genug von dem Atem des Reformatorengeistes Wyclif (gest. 1384), des Vorläufers Luthers und Hussens, der mit seiner Bibelübersetzung einer der Begründer der englischen Schriftsprache geworden ist. Noch einmal erfaßt man am Ausgange des Mittelalters das Religiöse mit Inbrunst und allem Ernst, sieht mit Erbitterung den Verfall der Kirche, und was für Italien ein Dante und eine heilige Katharina von Siena, für Deutschland ein Meister Eckhard ist, das führt jenseits des Kanals den Namen Wyclif und William Langland. Langland oder Langley (geb. etwa um 1332), der englische Dante und ein Vorläufer des späteren Puritanismus, eiferte mit dem glühenden Pathos des Italieners in seiner allegorischen Dichtung „Vision Peters des Pflügers" gegen eine bloß äußerliche Religiosität, gegen ein frommes Thun, das nicht aus tiefster Innerlichkeit hervorfließt und suchte wie Dante, doch mit geringeren Kräften ein umfassendes Weltbild zu entrollen und eine Weltanschauungsdichtung im höchsten Stil zu schreiben, Mystik und derben Realismus gleich jenem miteinander verbindend. Wenn Langland an Dante erinnert, so will Geoffrey Chaucer den Boccaccio Englands spielen, nur daß Langland um viele Meilen hinter Dante zurückgeblieben ist, während Chaucer seinen Meister vielleicht noch überholt hat. Langland und Chaucer stehen sich künstlerisch ebenso fremd gegenüber wie Dante und Boccaccio, und obwohl nur wenige Jahre zwischen den beiden Tagen ihrer Geburt liegen, so verkörpern sie doch beide ebenso verschiedene Welten, wie es der Dichter der „göttlichen Komödie" und der des „Decamerone" thun: dort das finstere, religiös durchglühte, weltverachtende Mittelalter, hier die

Seite aus der Wyclif'schen Gibelübersetzung.

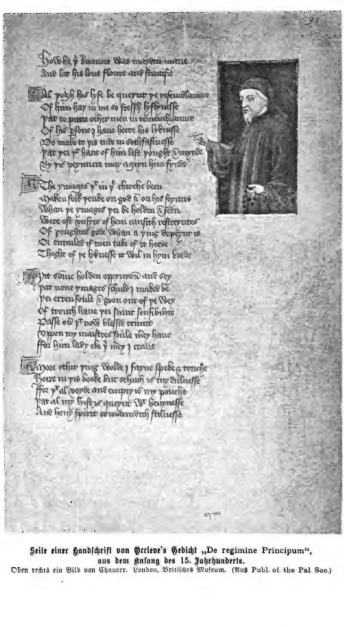
Nach einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert. London. Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)

weltfröhliche, lachluſtige Frührenaiſſance, die nichts ſo ſehr liebt, als dem Mönch einen Naſenſtüber zu verſetzen. Nur England hat noch in dieſer Zeit den einen Chaucer hervorgebracht, der ſich getroſt den drei großen Italienern an die Seite ſtellen darf und wie dieſe einen Markſtein in der Entwickelungsgeſchichte der Weltpoeſie bedeutet, — den erſten Beginn der modernen Dichtung, wo man den Menſchen als Charakter und Einzelperſönlichkeit aufzufaſſen weiß und wo eine pſychologiſche Kunſt anhebt.

Gottfried Chaucer.
Nach einem Stich von Schleuen.

Bald nach dem Jahre 1340 geboren, von gutbürgerlicher Herkunft, Sohn eines Weinhändlers, hat auch Geoffrey Chaucer wie Boccaccio aus nächſter Nähe höfiſches Leben kennen und an gefälligen Formen, an einem behaglich epikuräiſchen Daſein, an fröhlich-geſelliger Unterhaltung, an Spiel und Tanz ſich freuen gelernt. Weltkenntnis und Welterfahrung konnte er genug bei ſeinem bewegten Leben ſammeln, als junger Krieger in Frankreich (1359/60), das ihn als Gefangenen ſah, als Hofkämmerer und Abgeſandter des Königs. Als ſolcher weilte er 1372 und 1373 und noch einmal 1378 in Italien (Genua, Florenz und Mailand) und empfing während dieſes Aufenthaltes vor allem von der Poeſie Boccaccio's, dann aber auch von der Dante's jene mächtigen Eindrücke, die ſein ganzes Dichten beeinflußt und beherrſcht haben. 1374 iſt der Dichter Steuerkontrolleur im Londoner Hafen, 1386 wird er infolge politiſcher Verhältniſſe dieſer ſeiner Ämter entſetzt. Gegen Ende ſeines Lebens ſcheint er von Sorgen nicht verſchont geblieben zu ſein, und geſtorben iſt er am 25. Oktober 1400.

In den Anfängen ſeiner künſtleriſchen Laufbahn ſtand Chaucer unter den Einflüſſen der franzöſiſchen Poeſie, wie ſie im „Romane von der Roſe“ uns entgegentritt, um dann in die Schule der zeitgenöſſiſchen Italiener einzukehren. Boccaccio's romantiſch-antik-mythologiſche Epen geben ſeine vornehmſten Vorbilder ab. In enger Anlehnung an deſſen „Teſeide“ und „Filoſtrato“ ſchreibt auch er Liebesromane in Verſen, „Palamon und Arcite“, „Troylus und Chryſeyde“ und läßt ſich von Boccaccio's lateiniſcher Schrift



Seite einer Handschrift von Occleve's Gedicht „De regimine Principum“, aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

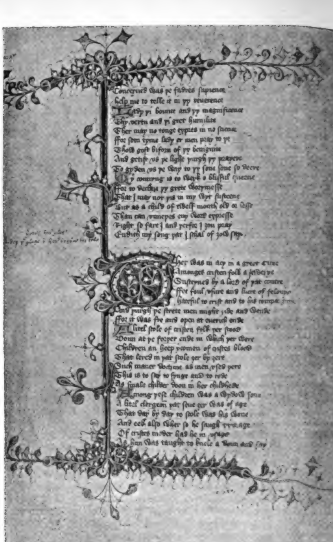
Oben rechts ein Bild von Chaucer. London, Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal Soc.)

Digitized by Google

„De claris mulieribus“ zu ſeiner Legende „von guten Frauen“ anregen, einer Sammlung von verſchiedenen Erzählungen und Mythen, deren Heldinnen eine Kleopatra, eine Thisbe, eine Dido, Medea, Ariadne, Lucretia und andere antike Frauengeſtalten ſind. In einer allegoriſchen Dichtung ſchildert er, wie er im Traum von einem Adler zu dem auf Eis erbauten „Hauſe der Fama“ emporgetragen worden ſei; und indem er das Haus ausführlich beſchreibt, giebt er der Erkenntnis Ausdruck, daß der wahre Ruhm beſſer im Unglück als im Glück gedeiht.

Eine Dichtung, die nicht nur dem Kopfe, ſondern auch dem Herzen und dem perſönlichen Erlebnis entſprungen ſein mag und den ſich vertiefenden, zur geiſtigen Vollendung heranreifenden Künſtler verrät. Als ſolcher tritt er in den „Canterbury-Erzählungen“ hervor, dem einzigen Werke, das ſich von ihm lebendig erhalten hat. Er iſt nicht mehr Nachahmer der Italiener, ſondern „ſelbſt einer“ geworden, eine in ſich gefeſtigte, durchaus eigenartige Erſcheinung, ein Künſtler, der nicht allein aus fremden und gelehrten Bildungsquellen mehr ſchöpft, ſondern den heimiſch-volkstümlichen Nationalgeiſt in ſich aufgeſogen hat. Nur äußerlich erſcheinen die Canterbury-Erzählungen dem „Decamerone“ ähnlich, innerlich unterſcheiden ſie ſich ſo weit von ihnen, wie der Germane vom Romanen, der Engländer vom Italiener. In der Verſchiedenheit der Behandlung gleicher Stoffe tritt das gerade ſo deutlich hervor. Die Satire, der Witz und die Komik Boccaccio's hat ſich in Humor verwandelt, d. h. was hier weſentlich Kunſt des Verſtandes und der Form iſt, wird bei dem Engländer zu einer Kunſt der Empfindung und der Stimmung. Und einen großen Schritt näher kommt der Germane der Natur, der realen Wirklichkeit, der Geſtaltung des einzelperſönlichen Menſchen. Eine ganz andere Fülle von Charakteren tummelt ſich in der Dichtung Chaucers, und ganz anders weiß das Ich des Dichters in der objektiven Darſtellung ſeiner Figuren aufzugehen und in dieſen zu verſchwinden. Das, was die bürgerliche Poeſie dieſer Zeit an realiſtiſchen Beſtrebungen in ſich trägt, die erſten Verſuche, die Alltagswirklichkeitswelt für die Kunſt zu erobern, die Kunſt der Genremalerei, das kommt am vollkommenſten und reinſten beim Chaucer zur Vollendung.

Die Canterbury-Erzählungen, ein Torſo, an deſſen Vollendung der Dichter wahrſcheinlich durch den Tod gehindert worden iſt, umfaſſen 23 Erzählungen, welche durch eine Rahmenerzählung, gleich dem Decamerone Boccaccio's, zu einer äußerlich formalen Einheit zuſammengebunden ſind. Wallfahrer, die zum Grabe des heiligen Thomas Beket in Canterbury ziehen, treffen im Wirtshaus zu Heroldsrock in Southwark mit dem Dichter zuſammen, der ſich ebenſo wie der Wirt ihnen anſchließt. Hin- und Rückweg verkürzt man ſich durch die Erzählung von Geſchichten, und wer nach dem Urteil des Wirtes ſeine Sache am beſten macht, ſoll zum Schluß der Wallfahrt auf Koſten der übrigen eine gute Mahlzeit vorgeſetzt bekommen. Männer



Seite aus einer Handschrift von Chaucers „Canterbury-Erzählungen“,
aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.
London, Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)

Miniature aus einer Handschrift des Gedichtes „De regimine Principum“ oder „The Governail of Princes“
von Thomas Occleve aus den Jahren 1411/12, darstellend, wie der Dichter dem Prinzen Heinrich von Wales, späterem König Heinrich V. sein Werk überreicht.
London, Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)

Digitized by Google

und Frauen, die mannigfachsten Charaktere, Vertreter der verschiedensten Stände und Bildungsschichten nehmen an der Pilgerfahrt teil und lassen uns gewissermaßen das ganze englische Volk kennen lernen, wie jene Erzählungen ein reiches Gemälde der damaligen Sittenzustände, des öffentlichen und häuslichen Lebens entwerfen. Chaucer bringt eine Fülle von ernsten und heiteren, natürlich vielfach pikanten und „unmoralischen" Erzählungen mit, er trägt die Bewunderung für edle und schöne dichterische Formen, wie er sie bei den Italienern fand, ins Vaterland heim. Aber im Herzen ist er ein echtes Kind seines Landes geblieben, natürlich und volkstümlich vom Wirbel zur Zehe. So drückt er der Sprache und der Form den Stempel seines Genius auf, baut den Tempel der englischen Poesie auf, so daß der Normanne und Angelsachse, jeder das ihm Zusagende darin findet, jener Witz, Grazie und Anmut, Zierlichkeit und formalen Glanz, dieser Humor, Tiefe, Seele und Empfindung. Chaucer schlug eine Brücke des Verständnisses für die sich noch feindlich Gegenüberstehenden, und seine Dichtungen wurden zu einer nationalen und politischen That.

Freilich war auch er seiner Zeit weit vorausgeeilt, und erst im 16. Jahrhundert baut man auf den von ihm gelegten Grundlagen weiter. Wohl fand er genug Nachahmer, die aber noch tiefer im mittelalterlichen Geiste stecken blieben und vornehmlich im modischen Geschmack des Jahrhunderts allegorisch-moralische Dichtungen schrieben, wie sein Freund John Gower (geb. um 1325, gest. um 1400), Thomas Occleve (geb. 1370, gest. um 1454), der Verfasser eines Lehrgedichtes „The Governail of Princes", wesentlich einer Übersetzung eines lateinischen Traktates vom Ende des 13. Jahrhunderts „De regimine principum" von Ägidius de Colonna, welche allerhand moralische Betrachtungen über die Kunst zu regieren enthält und der fruchtbare John Lydgate (geb. um 1373 und 1460). König Jakob I. von Schottland (geb. 1394 oder 1395, 1424 gekrönt und 1436 ermordet) besang in seinem „Königsbuch" im Stil der Allegorie seine Liebe zur Lady Jane Beaufort, mit der er sich kurz vor seiner Krönung vermählt hatte.

Die Anfänge des neueren Dramas.

Die ſelbſtändige Entwickelung des neueren Dramas. Volkstümliche Spiele und Darſtellungen. Frühzeitige Verbindung des Religiöſen mit dem Äſthetiſchen. Kirchliche Feſtaufführungen. Das liturgiſche Drama. Der „Sponſus“. Die Entwickelung der Myſterien und Mirakeln im 12. und 13. Jahrhundert. Der franzöſiſche „Adam“. „Misterio de los tres Reyes Magos.“ Das lateiniſch-deutſche Oſterſpiel „De passione Domini“. Komiſche Elemente im religiöſen Schauſpiel. Allegoriſche Elemente. Ruſtebuef. Adam de la Hale. Jean Bodel d'Arras. Das Äußere der dramatiſchen Aufführungen. Die mittelalterliche Bühne. Die Blütezeit der Myſterien- und Mirakeldichtung im 14. und 15. Jahrhundert. Charakteriſtik. Der Alltagsrealismus im religiöſen Schauſpiel. Anwachſen der komiſchen Elemente. Die Towneley-Myſteries und der Schwank vom Schafdieb Mack. Romantiſch-abenteuerliche Mirakelſpiele. Das italieniſche Drama von der heiligen Oliva. Die engliſchen Kollektiv-Myſteries. Jean Michels „Grand Mystère“. Das deutſche „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“. Schernbecks „Frau Jutta“. Die Moralitäten. Ihr allegoriſcher Charakter. „Das Schloß der Beharrlichkeit“ als Beiſpiel der Gattung. Die Bedeutung der Moralitäten für die Entwickelung des Dramas. Die Anfänge der Komödie und die volkstümliche Poſſenlitteratur. Der franzöſiſche Schwank. „Meiſter Pathelin.“ Die Theaterbrüderſchaften in Paris. Les confrères de la Passion. Les Enfans Sans Soucis. Die Bazoche. Die italieniſche Commedia dell'Arte. Die deutſchen Faſtnachtsſchwänke. Hans Roſenplüt. Hans Folz.

◆

Das Drama der germaniſchen und romaniſchen Völker hat das große und nie genug zu preiſende Glück einer im Anfang durchaus ſelbſtändigen Entwickelung genoſſen, einer natürlichen Entwickelung aus den einfachſten Verhältniſſen und Zuſtänden heraus. Der natürliche Prozeß der Entſtehung dramatiſcher Spiele dürfte aber bei allen Völkern, bei denen ſich ein reich blühendes Drama findet, ein und derſelbe geweſen ſein, und das neuere Drama legte im Anfang dieſelben Wege zurück wie das griechiſche und orientaliſche.

Von der Jahrmarktsbude und der Kirche zugleich nahm das Theater ſeinen Ausgang, und noch immer iſt's heute eine Jahrmarktsbude, in welcher der Jongleur ſeine Späße treibt, und morgen ein Tempel, in dem uns das Höchſte verkündet wird, was menſchlicher Geiſt zu erſinnen vermag. Der Glaubenseifer des älteſten ſiegenden Chriſtentums räumte ziemlich gründlich mit den geiſtig ſo nichtsſagenden Schauſtellungen auf, den letzten Offenbarungen der griechiſch-römiſchen Theatralik, aber was er nicht austreiben konnte, das

Digitized by Google

waren die natürlichen ewigen Spieltriebe und äſthetiſchen Bedürfniſſe des Menſchen. Die Naturfeſtſpiele des germaniſchen Heidentums, die Umzüge, Maskeraden, Tänze und mimiſchen Darſtellungen nahmen nur einen andern Namen an und verwandelten ſich in chriſtliche Opfer- und Kirchengebräuche, und die Volksſpaßmacher liebten es auch ferner, in Verkleidung den Leuten irgend etwas vorzumachen, eine Prügelſcene aufzuführen oder in einem Geſpräch über die guten Nachbarn Gericht zu halten. Das bayeriſche Haberfeldtreiben trägt noch heute ſo einen echt volkstümlich-dramatiſchen Charakter. In allerlei Vermummungen kommen die Teilnehmer zuſammen. Einer trägt in wenigen Verſen die Anklage vor, und der Chor ſagt ſein Ja und Amen dazu. Mit Schnadahüpfln und ſonſtigen Spottverſen bekämpfen ſich zwei in der Schenke und auf dem Tanzboden. Ein dritter ſpielt zum Ergötzen der andern einen Trunkenen, einen Geizhals, einen Stutzer oder führt auch eine Anekdote mimiſch auf.

Der chriſtliche Gottesdienſt zog frühzeitig all dieſe äſthetiſchen und künſtleriſchen Triebe in ſeinen Dienſt. Und ſchon in den Tagen Gregors des Großen glich die Meſſe einer opernähnlichen Gedächtnisfeier der Leiden Chriſti. In Wechſelgeſängen ertönten bald die Klagen des Heilands, bald die Worte des Pilatus an das Ohr der Gemeinde, das Volk ſelber nahm chorſingend an der Handlung teil, indem es die Soldaten und das jüdiſche Volk darſtellte; Recitative verknüpften durch Erzählung der Begebenheiten die rein lyriſchen Teile miteinander. In lebendigen Bildern führte man Scenen aus dem Leben des Herrn und der Heiligen den Gläubigen vor die Augen, und Geiſtliche, die ſich in die betreffenden Koſtüme geworfen, machten die Darſteller dabei. Am Weihnachtsfeſt erblickte man in der Kirche die Krippe, die anbetenden Hirten und die Weiſen aus dem Morgenlande und hörte dazu die Engelchöre ſingen, während man am Karfreitag das Grab des Herrn ſah, aus welchem dann am Oſtermorgen der ſiegreiche Überwinder des Todes vor aller Gemeinde ſichtbar ſich erhob. Liturgiſche Dramen hat man die früheſten Erzeugniſſe der Myſteriendichtung genannt; eng verbunden mit dem Gottesdienſt, bedienten ſie ſich natürlich ausſchließlich der lateiniſchen Sprache, und der Text hielt ſich ſo eng wie möglich an die Bibel ſelbſt, oft deren eigene Worte verwertend. Und nicht allein die Geſchichte des Herrn, auch ſonſt alle möglichen bibliſchen Stoffe lernte man bald ähnlich behandeln. In dem ſogenannten „Sponſus“, einer Darſtellung des Gleichniſſes von den klugen und thörichten Jungfrauen, aus der erſten Hälfte des 11. Jahrhunderts, beſitzen wir eines der älteſten Denkmäler der mittelalterlichen Myſteriendichtung. Es iſt in Frankreich entſtanden und zeigt noch ganz unreife dramatiſche Formen. Die urſprüngliche Sprache all dieſer kirchlichen Feſtſpiele, die lateiniſche, herrſcht noch vor, doch ſind einige romaniſche Brocken um des Verſtändniſſes der Menge willen bereits eingemiſcht. Ein Frauenchor eröffnet die Vorſtellung.

Auf die Frage nach dem Verbleiben Chriſti antwortet der das Grab hütende Engel mit den bekannten bibliſchen Worten: „Er iſt nicht hier. Er iſt auferſtanden. Gehet hin und kündet es ſeinen Jüngern.“ Dann erſcheint der Bräutigam, der ſich ſelber als Chriſtus offenbart, und froh begrüßen ihn die klugen Jungfrauen, während die thörichten bemerken, daß es ihnen an Öl gebricht, und vergebens von ihren Gefährtinnen, vergebens von den Kaufleuten ſolches zu erhandeln ſuchen. Chriſtus kommt, während ſie noch jammern und klagen, und überantwortet ſie den Teufeln, die denn auch nicht lange auf ſich warten laſſen und die armen Opfer zur Hölle ſchleppen. Es treten alsdann verſchiedene bibliſche Geſtalten auf, mit ihnen zugleich Vergil und die Sibylle, welche Zeugnis für Chriſtus ablegen und damit Juden und Heiden die Wahrheit des chriſtlichen Glaubens bekräftigen ſollen.

Die fernere Entwickelung im 12. und 13. Jahrhundert verwiſcht den Charakter einer vorwiegend gottesdienſtlichen Handlung. Zunehmend an Volkstümlichkeit und Weltlichkeit, vertauſchte das junge Schauſpiel die lateiniſche mit der jeweiligen Vulgärſprache, der Geſang läßt der geſprochenen Rede größeren Raum zukommen, reicher wird die Auswahl der Stoffe, und das Ganze gewinnt an Umfang und Mannigfaltigkeit der Scenen. Man hielt ſich nicht mehr ſo ſklaviſch an den bibliſchen Text, wagte freier zu erfinden und führte die gegebenen Worte und Situationen breiter aus. Die Anzahl der handelnden Perſonen vermehrte ſich, und die Rückſichtnahme auf die weltliche Schauluſt und Neugierde trat deutlicher hervor. Der „Adam“, das älteſte franzöſiſche Myſterium in durchgeführter Vulgärſprache, wahrſcheinlich von einem Anglonormannen gedichtet, und das ungefähr gleichzeitige ſpaniſche „Misterio de los tres Reyes Magos“ kennzeichnen u. a. die erſte Stufe der weiteren Entwickelung. Schon im „Sponſus“ iſt die Geſtalt des Ölkrämers von dem Atem der Komik leicht angehaucht, und in der realiſtiſchen Ausmalung der kleinen Alltäglichkeit, in der Erweiterung des komiſchen Elements verraten ſich die immer mehr ſteigenden Einflüſſe volkstümlichen Geiſtes. Die Kunſt, die von der Jahrmarktsbude, aber auch von den natürlichſten Kunſtinſtinkten her ihren Ausgang nahm, vermählt ſich mit der gelehrteren Bildungskunſt der Geiſtlichkeit und durchtränkt ſie, zu deren großem Vorteil, mit friſchem Blut. Der Teufel und die hölliſchen Heerſcharen geſtalten ſich zu burlesken, tölpelhaften Geſellen um, die Feinde des Erlöſers zu teilweiſe luſtigen Karrikaturgeſtalten, Volkstypen werden, wo ſich Gelegenheit findet, eingeführt. In einem lateiniſch-deutſchen Oſterſpiel vom Leiden des Herrn aus dem 13. Jahrhundert wird das Leben der ſündigen Maria Magdalena mit einigen intimeren realiſtiſchen Zügen dargeſtellt. In einem Geſange feiert die Buhlerin die Freuden der Weltluſt und eilt mit ihren Mägden zum Krämer, um Schminken und Salben zu kaufen. Der Krämer preiſt ſeine Ware an, und Maria Magdalena geht darauf ihrem Gewerbe nach. Sie findet ſich mit einem Liebhaber.

Im Schlaf ermahnt sie dann später ein Engel zur Buße, aber umsonst. Erwachend singt die Sünderin noch einmal ihr Lied von der Freude der Welt. Besser wirkt die zweite Ermahnung. Maria Magdalena bereut und vertauscht ihre üppigen Gewänder mit schwarzem Bußkleid. Liebhaber und Teufel verlassen sie, sie selber aber macht sich auf, um sich Jesu zu Füßen zu werfen u. s. w. In dieser Weise gestaltete die Phantasie, aus der Beobachtung der eigenen Umgebung mittelalterlichen städtischen Lebens schöpfend, die biblischen Ereignisse sinnlicher, farbiger und malerischer aus, und die Figuren des gewöhnlichen Lebens, die ernsten und possenhaften Scenen aus der Alltagswirklichkeit werden mit einer sich immer steigernden Vorliebe behandelt. Offenbar lockte man mit ihnen vor allem den niederen Pöbel an. Gelehrte und höher Gebildete erfreuten sich dafür lieber an den allegorischen Gestalten, die bei der Vorliebe des Mittelalters für verpersönlichte Begriffe nicht ausbleiben konnten. Da erscheinen im französischen Mysterium nach dem Sündenfall Adams Wahrheit und Gerechtigkeit anklagend vor Gottes Thron, während Barmherzigkeit und Frieden die Fürbitte und Verteidigung sich angelegen sein lassen. Zwischen 1170 und 1180 wurde, freilich noch in lateinischer Sprache, in dem bayerischen Kloster Tegernsee ein Drama von der „Ankunft und dem Untergang des Antichrists“ niedergeschrieben, eines der ältesten unter den in Deutschland erstandenen Festspielen. Hier treten die Allegorien des Judentums, Heidentums und Christentums gleich zu Anfang auf und streiten miteinander um ihren Wert und Vorzug. Später sieht man, wie der König von Babylon, aufgestachelt vom bösen Heidentum, gegen den Kaiser von Deutschland zu Felde zieht, aber in heißer Schlacht schmählich unterliegt, und nicht besser ergeht es zuletzt dem Antichrist, als dessen Vorläufer der Babylonier zum Kampf gegen Kirche und Kaiser auszog.

Das religiöse Schauspiel Frankreichs geht dem der übrigen Völker voran und macht in der Zeit von 1150 bis 1300 eine bedeutsame und entscheidende Entwickelung durch. Schärfer als in den anderen Ländern unterscheidet man hier zwischen dem „Mysterium“ und dem „Miracle“, zwischen der Behandlung eines Stoffes aus der biblischen Geschichte, vor allem der Geschichte des Heilandes und der Behandlung einer Heiligenlegende, welch letztere sich nicht geringerer Beliebtheit erfreute. Hier in Frankreich ging man auch schon einen Schritt weiter und wagte sich an weltliche Stoffe, der Romandichtung entnommen, an die Geschichte von dem treuen Freundespaar Amis und Amiles u. a. Im 13. Jahrhundert treten hier bereits als Verfasser von Miracles drei Dichter bedeutender hervor. Rustebuef, der bekannte Fabeldichter, schrieb ein Drama von dem Schwarzkünstler Theophilus, der sich dem Teufel mit Blut verschreibt und dafür zu hohen weltlichen Ehren kommt, zuletzt aber von Reue und Angst ergriffen durch seine Zerknirschung die Jungfrau Maria erweicht,

daß ſie dem Teufel die Verſchreibung abzwingt, eine der Keimdichtungen des Goethe'ſchen Fauſt. Bei Adam de la Hale (geſt. 1264) und noch mehr bei Jean Bodel d'Arras ſind die volkstümlichen und komiſchen Elemente ſchon mächtig zum Durchbruch gekommen und haben faſt den Sieg über den frommen Ernſt davongetragen. Unter Adam de la Hale's Mirakeln findet ſich ſogar ein reizendes Schäferſpiel, das auf die Paſtorellen der Troubadours, die Wechſelgeſänge zwiſchen Hirt und Hirtin zurückgeht. Jean Bodels Spiel vom „heiligen Nicolas" erzählt eine fromme Anekdote, welche dem Verfaſſer Gelegenheit giebt, realiſtiſche Genrebildchen mittelalterlichen Wirtshauslebens, Poſſenſchwänke mit Räubern und Dieben vorzuführen. Da lernen wir den liſtigen Läufer eines heidniſchen Königs kennen, der einen Schankwirt um ſeine Zeche prellt, und drei Diebe, welche in der Kneipe zuſammenſitzen und beſchließen, den Schatz des Königs zu ſtehlen. Denn ein gefangener Chriſt hat dieſem König von der Macht des heiligen Nicolaus erzählt; deſſen Bild iſt Schutz genug für jede Schatzkammer, und wenn auch deren Thore weit offen ſtehen, ſo kann doch niemand etwas von dem Golde wegtragen. Der Heide lacht höhniſch auf und will die Wahrheit der Rede erproben. Und wirklich ſcheint es — ein dramatiſcher Spannungseffekt! — zuerſt mit der Kraft des heiligen Nicolaus nicht beſonders beſtellt zu ſein. Denn die Diebe ſchleppen in großem Sacke den Schatz fort und feiern ein frohes Gelage, bis ſie, vom Schlaf überwältigt, zu Boden ſinken. Der Chriſt ſoll hingerichtet werden, auf ſein Gebet jedoch eilt ihm der Heilige zu Hilfe und befiehlt den Räubern im Schlafe, unverzüglich das geſtohlene Gut wieder auf ſeine Stelle zurückzubringen, was dieſe denn auch angſterfüllt thun.

Im Anfang hatten die Aufführungen ausſchließlich in der Kirche ſtattgefunden, und die Rollen waren von den Geiſtlichen dargeſtellt worden; als aber das Schauſpiel ſeinen urſprünglich liturgiſchen Charakter zuletzt völlig verloren und ſich mehr und mehr verweltlicht hatte, als es, zum religiöſen Feſtſpiel umgeſtaltet, eine ziemlich ſelbſtändige Stellung einnahm, da ſah man die Kirche nicht mehr als den paſſenden Ort für dieſe Schauſtellungen an, und auch die Darſtellung ging mehr und mehr in Laienhände über. Aus einem Erlaß des Papſtes Innocenz III. vom Jahre 1210 iſt erſichtlich, daß man damals bereits Jongleurs, als die berufenen Vertreter der mimiſchen Künſte, herangezogen hatte, die eine oder andere wahrſcheinlich komiſche Rolle in der Kirche zu ſpielen. Die Aufführungen wurden dann außerhalb des Gottesgebäudes verlegt; raſch war ein Brettergerüſt in der Nähe des Domes aufgeſchlagen und wieder abgebrochen, denn eine ſtehende Bühne gab es noch nicht, und die Kuliſſen fehlten vollſtändig. In ziemlich ſpäter Zeit erſt gab es einige Dekorationen: einen Tiſch, einen Stuhl, einen Baum oder ähnliches. Gewöhnlich ſtellte das aus drei Stockwerken beſtehende Theater zugleich Himmel, Hölle und Erde vor. Oben erblickte

man Gott den Vater, umgeben von den Scharen der Engel, das mittlere Stockwerk galt als die Erde, während die Hölle, ein weit geöffnetes, schreckliches Drachenmaul, mit all ihren Teufeln und Dämonen natürlich unten angebracht war. Im Anfang war auch diese Einrichtung so einfach wie nur möglich. Ein Faß stellte die Hölle dar, und ein Gerüst, zu dem eine Leiter emporführte, den Himmel. Die Kostüme der Schauspieler waren natürlich die des Mittelalters. Der Darsteller Gottes oder Christi trug bischöfliche Kleider, die Evangelisten geistliche Gewänder, während die Vertreter der weltlichen Stände wie Ritter, Soldaten, Kaufleute oder Bauern sich anzogen.

Die Blütezeit der Mysterien- und Mirakelspiele umschließt etwa das 14. und die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, für Italien, dessen religiöses Drama in den Lauden eines Jacopone da Todi und der Geißelbrüder wurzelte, reicht sie noch bis in die Mitte des 16. hinein; doch auch in den folgenden Zeiten hört man noch öfter von derartigen Aufführungen, und die letzten Ausläufer verzweigen sich bis in die Gegenwart. Die viel beschriebenen Oberammergauer Passionsspiele brauchen da nur genannt zu werden. Der Aufschwung des dritten Standes, der wachsende Reichtum der Zünfte kamen damals dem religiösen Schauspiel zu gute. Gepflegt wurde es vor allem in den Kreisen des Bürgertums, das an den großen kirchlichen Feiertagen und an den Namenstagen der Heiligen, mit besonderer Vorliebe am Fronleichnamsfeste diese Aufführungen mit großer Vorliebe veranstaltete. Die dramatische Poesie ist denn auch in dieser Zeit die eigentliche und vornehmste Poesie der bürgerlichen Welt und nimmt damit einen wahrhaft volkstümlichen Charakter an, so daß sie sich in der nächsten Periode zu der außerordentlichsten Höhe emporheben kann. Der gegebene feststehende Stoff wird immer neu umgeformt, bald die eine, bald die andere Episode weiter ausgeführt oder mehr zusammengedrängt, und die einzelnen Kapitel des großen Mysteriums von der Erschaffung der Welt bis zum Erscheinen des Antichrists und der Rückkehr des Gottessohnes am jüngsten Tage bald so, bald anders zusammengestellt und wieder voneinander getrennt. Der Empfindungsausdruck vertieft sich und wird feiner und mannigfaltiger, die handelnden Personen verlieren von der religiösen Erhabenheit und Starrheit und nehmen zu an einfacher menschlicher Natürlichkeit.

Vor allem aber liebt der bürgerliche Geschmack die Gestalten und Scenen, die seiner eigenen Welt entnommen sind und realistisch das Dasein wiederspiegeln, das er selber führt, kleinbürgerliche Genrebilder von possenhafter Komik oder auch von gemütlichem Ernst. Der Besuch Elisabeths bei der Mutter des Herrn giebt den Dichtern Gelegenheit, mit traulichen Farben ein häusliches Interieur zu schildern, wie sie es aus nächster Nähe kennen gelernt haben, und noch mehr eignen sich die Mirakeln für derartige Anbauten und Ausbauten. Eine ausgelassene, derbe und rohe Komik, wie sie dem

Darstellung eines mittelalterlichen Mysteriendramas.

(Rechts der Höllenrachen, links und in der Mitte auf einem Gerüst, zu dem Leitern emporführen, der Himmel und das Jegefeuer, im Vordergrund und unten eine Mörderrotte auf der Folter.)

(S. P. Albert. La littérature française. Paris 1901.)

Digitized by Google

Geſchmack der Zeit entſprach, und auch viel geſchlechtlicher Witz miſchten ſich immer mehr in die frommen Stoffe hinein. Mit letzterem geht man in Frankreich am weiteſten, während in England ein breit behäbiger germaniſch-friſcher und geſunder Humor zuweilen zum Durchbruch kommt. Aus der weltlichen Schwanklitteratur, den im Volksmunde umgehenden Witzerzählungen werden Motive entlehnt. Bekannt iſt die luſtige Epiſode von dem Schafdiebe Mack in den engliſchen Towneley-Myſteries. Den auf dem Felde in der Chriſtnacht entſchlafenen Hirten entführt Mack, der Dieb, einen feiſten Widder und trägt ihn zu ſeiner Frau nach Hauſe heim. Als am anderen Tage die Beſtohlenen bei ihm ankommen, um Nachſuche zu halten, wird ihnen bedeutet, ruhig zu ſein, da Frau Mack gerade in die Wochen gekommen ſei. Dennoch durchſucht man das Haus in allen Winkeln und Ecken. Umſonſt. Schließlich will einer der Hirten das neugeborene Knäblein in der Wiege küſſen und entdeckt, daß es mit dem geraubten Widder eine merkwürdige Ähnlichkeit beſitzt. Vergebens beteuern der Dieb und ſeine Ehehälfte, daß das widderähnlich ausſehende Ungeheuer in der That ihr Sprößling und in der Nacht nur von einem böſen Geiſt bezaubert worden ſei. Doch ſind die Hirten nachſichtig genug, von einer Klage beim Richter Abſtand zu nehmen.

Der in der Kunſt des Zeitalters allgemein herrſchende Geiſt kommt auch in der Myſterien- und Mirakelpoeſie zur Geltung: hier der kleinbürgerliche Realismus mit ſeiner Vorliebe für Figuren und Scenen des alltäglichen Philiſterdaſeins, dort die Romantik der Rittererzählungen mit ihrer bunten Fülle von Abenteuern und Begebenheiten, ihren tollen Erfindungen und der Unmaſſe von handelnden Perſonen. So ein Drama trägt noch ganz das epiſche Gepräge und ſtellt, unruhig hin und her ſpringend, in beſtändigem Wechſel der Scenen, das Leben des Helden oder der Heldin von der Wiege bis zum Grabe oder doch bis zur Heirat dar. Das Religiöſe tritt dabei zuweilen völlig in den Hintergrund, und der Name des Heiligen iſt oft nur noch das Aushängeſchild einer durchaus weltlichen Poeſie. Eine italieniſche „Rappreſentazione“, welche das Leben einer heiligen Oliva behandelt, erzählt von einer wunderbar ſchönen Prinzeſſin Oliva, die um ihrer Schönheit willen die außerordentlichſten Gefahren und Abenteuer erleben muß und von dem böſen Schickſal hin und her geſchleudert wird, ſowie das der griechiſche Sophiſtenroman und ähnlich die volkstümlichen Ritterromane dieſer Zeit ſich auszumalen pflegten. Das Schauſpiel, das mit außerordentlichem Pomp, ungefähr im Stil einer neuzeitlichen Feerie, mit vielen Tänzen, Pantomimen und Geſängen zur Darſtellung kam, ſcheint allerdings ſchon dem 16. Jahrhundert anzugehören. Aber der romantiſche Geiſt, der in ihm ſteckt, bricht auch in den Mirakeln des 14. und 15. Jahrhunderts bereits kräftig durch.

Vielfach wurden die einzelnen kleineren Myſterien, die als vogelfreies litterariſches Gut von Hand zu Hand gingen, cykliſch zu einem größeren

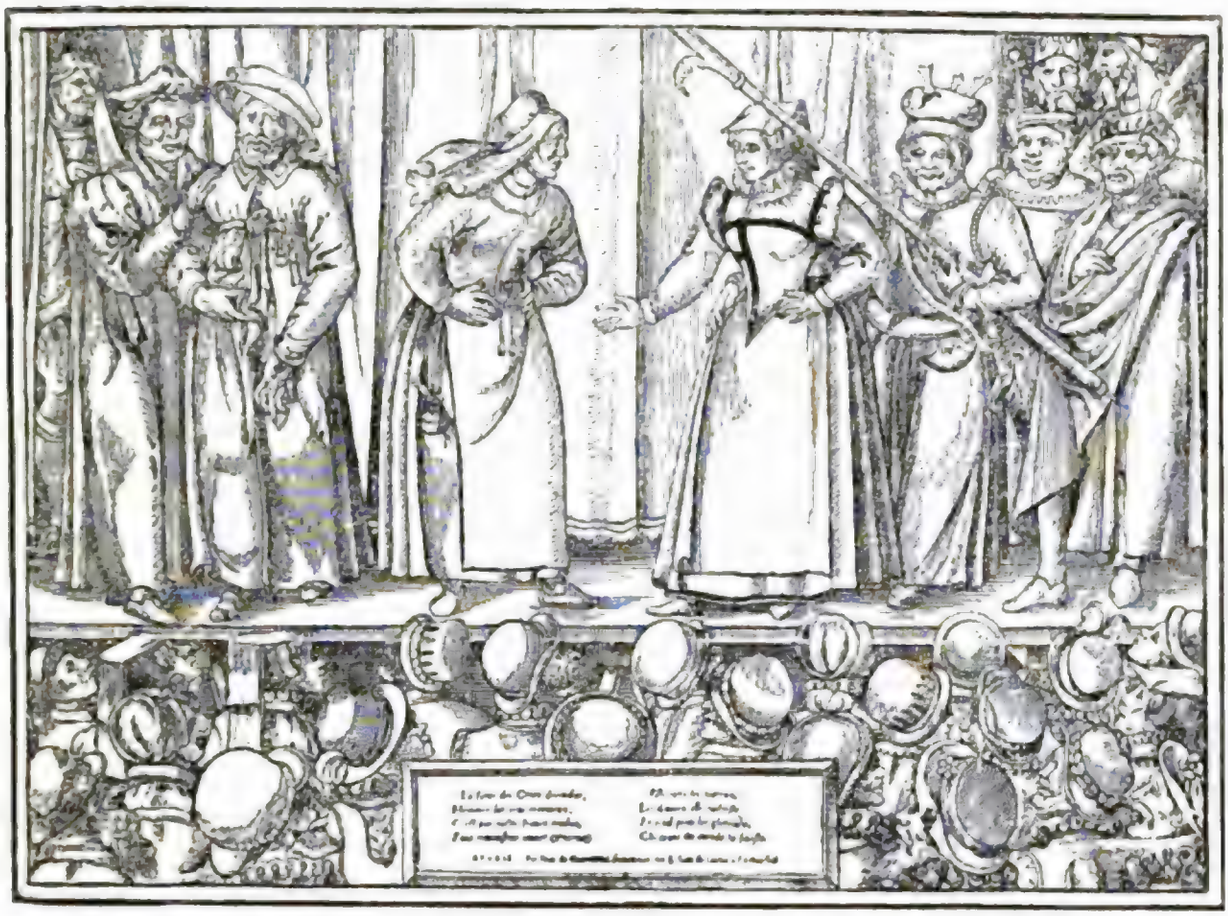
Ganzen äußerlich zuſammengefügt und hintereinander dargeſtellt, ſo daß die Aufführungen mehrere Tage beanſpruchten. Die engliſchen „Collektiv-Myſteries“, welche durch die Zünfte der Handwerker auf beweglichen Bühnen an beſtimmten Tagen, vor allem am Fronleichnamstage vor dem herbeigeſtrömten Publikum geſpielt wurden, geben ein genaues Bild dieſer Entwickelung. Woodkirk bei Wakefield in Yorkſhire, York, Cheſter und Coventry ſind die durch ihre Aufführungen berühmteſten Ortſchaften. Die ſogenannten „Towneley-Myſteries“, die in Woodkirk zur Darſtellung kamen, beſtehen aus 32 kleineren Schauſpielen, von denen 8 altteſtamentliche und 23 neuteſtamentliche Stoffe behandeln, — die Schöpfung, Abels Tod, Noah und ſeine Söhne, Abraham, Iſaak, Jakob u. ſ. w. u. ſ. w. bis zum jüngſten Gerichte, ſo das Ganze der chriſtlichen Heilsgeſchichte umſchließend. Manches auch künſtleriſch Erfreuliche findet man in ihnen daheim, ebenſo wie in dem franzöſiſchen „Grand Mystère“ von Jean Michel, das in 174 Akten das geſamte Leben des Heilands umfaßte. Von deutſchen Schauſpielen werden am häufigſten erwähnt ein „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“ und ein anderes „Schönes Spiel von Frau Jutten“, von Theodor Schernbeck zu Mühlhauſen um 1480 verfaßt. Das erſtere wurde angeblich Oſtern 1322 vor dem Landgrafen von Thüringen, Friedrich mit der gebiſſenen Wange, zu Eiſenach im Tiergarten von Klerikern aufgeführt und machte auf jenen einen ſo tiefen Eindruck, daß er darüber in Tiefſinn und ſchwere Zweifel verſank. Denn es wollte ihm nicht in den Sinn, daß jene thörichten Jungfrauen trotz der rührenden Fürbitte Mariens von Chriſtus zur Hölle verurteilt werden. „Was iſt denn der Chriſtenglaube,“ rief er, „wenn der Sünder nicht einmal auf die Fürſprache Mariens und aller Heiligen hin Verzeihung erlangt.“ „Frau Jutta“ aber behandelt die bekannte mittelalterliche Sage von einem Weibe, das als Johann VIII. die päpſtliche Krone getragen haben ſoll. Der Engel des Herrn ſtellt der Heldin zuletzt die Wahl, ob ſie lieber hier alle Schande auf ſich nehmen oder der ewigen Seligkeit verluſtig gehen will. Und Frau Jutta wählt das letztere. Sie geneſt eines Kindes und ſtirbt während der Geburt. Ihre Seele aber ſteigt befreit aus der Hölle wieder hervor.

Die allegoriſchen Elemente, ſchon in den älteſten Myſterien und Mirakeln daheim, nehmen an Kraft und Fülle zu, als im 14. und 15. Jahrhundert der Geiſt der Gelehrſamkeit, das Verſtändig-Vernünftige und abſtrakt philoſophiſche Denken überall in der Poeſie um ſich griffen, und aus den Wurzeln des religiöſen Schauſpiels ſchießt ein neuer Keim hervor, die Gattung der Moralitäten. Disputationen zwiſchen Leben und Tod, Alter und Jugend, Frühling und Winter gehören hierher, dann zahlreiche Totentänze. Der Tod erſcheint und fordert nacheinander, ohne Unterſchied von Stand, Geſchlecht und Alter, den Papſt, den Kaiſer, den Edelmann, den Bauer, den Greis und das Kind, Mann und Weib auf, ihm zu

folgen, und jeder schließt sich seinem großen Zuge an. Das Lieblingsthema der Moralitäten ist der Kampf des Guten und des Bösen um die Menschenseele, und als Helden treten allerhand Begriffe auf, die sieben Todsünden, die Tugenden, als da sind Barmherzigkeit, Liebe, Gnade, — dann die Welt, die ewige Seligkeit und ähnliche Erscheinungen. Die kurze Inhaltsangabe einer englischen Dichtung „Das Schloß der Beharrlichkeit" mag das Wesen dieser Art Spiele, soweit wie hier möglich, näher erläutern. Sie steht auf der Höhe der Entwickelung. „Humanum genus" (das Menschengeschlecht) heißt der Held der Dichtung, und er tritt nacheinander als Kind, als Jüngling, als Mann und Greis auf. Der böse und der gute Engel führen das Kind in das Leben ein, das, den Zuflüsterungen des Bösen folgend, zu Mundus (Welt) gelangt und von Mundus zu Gefährten Dummheit, Lust und Verleumdung erhält. Der Jüngling erwählt sich als Geliebte Wollust, schließlich aber öffnet ihm Reue die Augen, und Beichte führt den gereiften Mann zum Schlosse der Beharrlichkeit. Um dieses Schloß entbrennt ein hartnäckiger Kampf. Die sieben Tugenden verteidigen es, die sieben Todsünden mit dem Teufel an der Spitze umlagern es mit aller Gewalt. Letztere müssen zuletzt abziehen, getroffen von der Gewalt der Rosen, welche auf ihre Häupter niederfallen, wie im letzten Teil der Goethe'schen Faustdichtung auch Mephisto solchen Geschossen der Engel nicht widerstehen kann. Humanum Genus aber wird als Greis noch einmal dem Guten abtrünnig und verläßt, verlockt von Geiz, das sichere Schloß. Um den Sterbenden streiten Tod und Seele, und schon zieht der böse Engel triumphierend mit dem Verdammten zur Hölle nieder, da befreit Friede den Unglücklichen aus der Gewalt der Hölle, und Barmherzigkeit führt ihn zu Gott empor.

Auch den Moralitäten fehlte es nicht an burlesken Zwischenscenen und noch weniger an satirischen Angriffen auf die Zustände und Sitten der Gegenwart. Ein Aufwärts in der künstlerischen Entwickelung läßt sich in ihnen nicht verkennen. Das Drama wagt immerhin schon eine eigene Erfindung und geht nicht mehr am kurzen Gängelbande des biblischen Textes. Der dichterische Geist muß aus sich selber schöpfen, und die allegorischen Gestalten verraten, wie das in höchster Weise bei Dante sich zeigt, die ersten Versuche einer wirklichen Charakteristik. Die Kunst der Allegorie bereitet die Kunst der typischen Menschendarstellung in der Art Molières vor. Wir haben die ganz naiven Versuche des Mittelalters überwunden, und schon wagt sich die Moralität an die Darstellung tiefsinniger Ideen und an die Gestaltung großer Idealmenschen heran. Ein Faustischer Zug geht durch sie hin, und sie bilden die Keime, aus denen später die Calderon'schen Autos hervorwachsen werden. Sie haben in dieser Zeit das europäische Schauspiel nicht zum wenigsten davor bewahrt, daß es in dumpfem Philisterwitz und Alltäglichkeitsnaturalismus umkam.

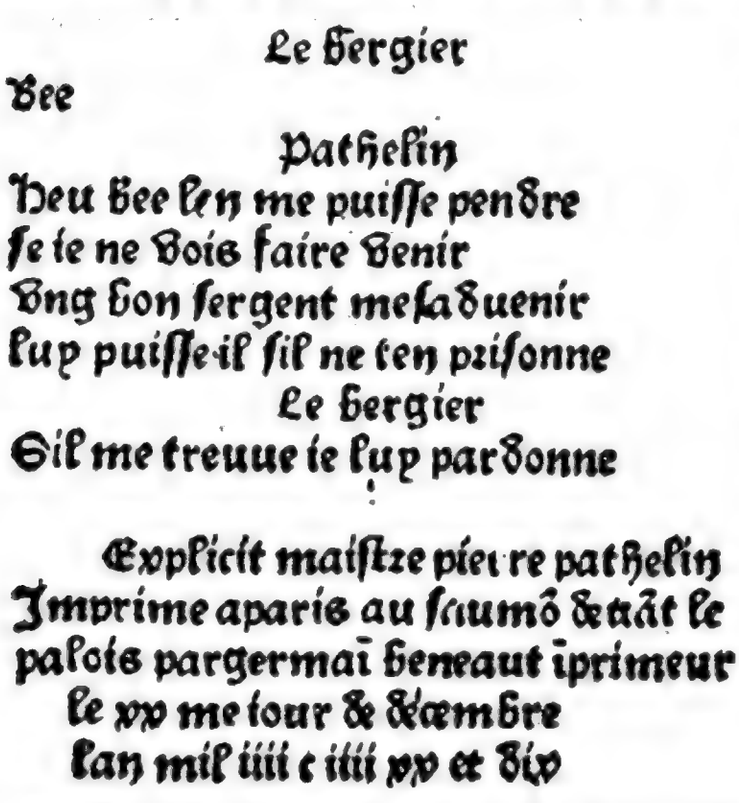
Denn neben der Moralität entwickelte ſich noch reicher und blühender die derbe Poſſe, der handgreiflich-feſte Schwank, wie er den ehrbaren Handwerkern paßte. Man muß ſie ſich nur nicht zu ehrbar denken. Es waren viel rohe und wüſte Geſellen darunter, und die geiſtige Bildung ſtand nicht gerade hoch. Zimperlich ging's in ihren Kreiſen nicht zu, und ſie führten Worte im Munde, wie man ſie heute nur in den niedrigſten Geſellſchaftsſchichten zu hören bekommt, die von der Kultur noch nicht weiter beleckt ſind.



Darſtellung einer Poſſenſcene auf der ſpätmittelalterlichen Volksbühne.
(Nach P. Albert. La litterature française. Paris 1891.)

An Obſcönitäten und Unflätigkeiten herrſcht in den Poſſen gewiß kein Mangel, und ſie ſind nichts für die Ohren all derjenigen, welche zunächſt den Anſtand und die Moral in der Poeſie wollen gewahrt ſehen. Aber an luſtigem Witz hat's unſeren Altvordern nicht gefehlt, und man merkt, daß ſie breit und lautſchallend lachen wollten. Die Moralität und die Poſſe geben ein ſehr ungleiches Geſchwiſterpaar ab, doch war's für unſer Drama von höchſtem Vorteil, daß ſie nebeneinander aufwuchſen. Die Poſſe ſorgte dafür, daß ſich die junge Kunſt nicht ganz in leere Begrifflichkeiten, Idealitäten, Verſtand und Gelehrſamkeit auflöſte, ſondern der Beobachtung des Lebens und der Natur treu blieb und ſich dem Volk nicht entfremdete, nicht nur

in den Wolken, ſondern auch in den Schenken, auf den Märkten und Gaſſen und in den niederen Stuben armſeliger Philiſter Beſcheid wußte, daß ſie nicht nur die Welt darſtellte, wie ſie ſein ſoll, ſondern auch, wie ſie iſt. Die „Jahrmarktskunſt“ hatte das Myſteriendrama aus der Kirche herausgeholt und ſich im Schatten der Frömmigkeit behaglich eingerichtet; zuletzt war ſie dann kräftig genug geworden, daß ſie ſich ganz auf eigene Füße ſtellen konnte.


Le Bergier
Bee
Pathelin
Beu bee len me puiſſe pendre
ſe ie ne Bois faire Benir
Bng Bon ſergent meſaduenir
lup puiſſe il ſil ne ten priſonne
Le bergier
Sil me treuue ie lup pardonne
Explicit maiſtre pierre pathelin
Imprime aparis au ſaumõ dtaãt le
palois pargermaĩ beneaut iprimeur
le xx me iour de dcembre
lan mil iiii c iiii xx et Bix

Fakſimile der Schlußſchrift der älteſten datierten Druckausgabe der altfranzöſiſchen Poſſe „Meiſter Pathelin“.
Gedruckt zu Paris durch Germain Bineaut, 20. Dezember 1490. (Aus Thierry Poux, a. a. O.)

Wie man im alten Athen die Aufführung einer tragiſchen Trilogie mit der Darſtellung eines Satyrſpieles abſchloß, ſo ließ man auch in Paris einem Myſterium gern eine Poſſe hinterdrein folgen. Die „Confrères de la Passion“ verbanden ſich mit den „Enfans Sans Soucy“, einer Art Karnevalsgeſellſchaft, der junge Leute aus erſten Familien angehörten, zu gemeinſchaftlichem Thun. Jene „Confrères de la Passion“ hatten ſich gegen Ende des 14. Jahrhunderts um die Darſtellung der Myſterien verdient gemacht und eine Art Privilegium erworben, daß niemand außer ihnen dieſe Art Schauſpiele zur Aufführung bringen durfte. Von Pilgern, die von Jeruſalem, Rom und S. Jago di Compoſtella zurückgekehrt, war die Brüderſchaft begründet worden, ihr Zweck eben die Aufführung religiöſer Schauſpiele. Beſtanden hat ſie noch während der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Enfans Sans Soucy ſpielten dafür die Poſſen, welche ſich den Myſterien anſchloſſen. Aber auch die „Clercs de la Bazoche“, eine unter Philipp dem Schönen (1285—1314) begründete Genoſſenſchaft von Pariſer Advokaten, welche zuerſt die Moralitäten in Flor gebracht und dabei die Satire nicht geſchont hatten, erwarben ſich um den franzöſiſchen Schwank die größten Verdienſte. Von den Dramen der „Bazoche“ hat ſich die bekannte Farce vom „Meiſter Pathelin“, das beſte Luſtſpiel dieſer Zeit, bis in die Gegenwart hinein auf der Bühne lebendig erhalten. In Pathelin

verſpotteten die ſchauſpielenden Herren vom Gericht mit fröhlicher Ironie ſich ſelber und ihren Beruf; ihr Held iſt der Rechtsverdreher, wie ſich das Volk den Advokaten immer vorgeſtellt hat, zungengewandt und erfahren in allen Liſten und Kniffen, die ſeiner Partei zum Siege verhelfen können. Doch der dumme Schäfer Maître Agnelet ſchlägt den Pfiffikus mit den eigenen Waffen und betrügt ihn um ſeinen Lohn, indem er gegen ihn dasſelbe Verfahren einſchlägt, das ihm Pathelin geraten hat, um in einem Rechtsſtreit mit einem ſpießbürgerlichen Tuchhändler obzuſiegen. In dem fröhlichen Schwank von dem betrogenen Betrüger verrät ſich ſchon das ganze Gemiſch für Situationskomik, durch welche ſich die Pariſer Poſſe noch heute beſonders auszeichnet.

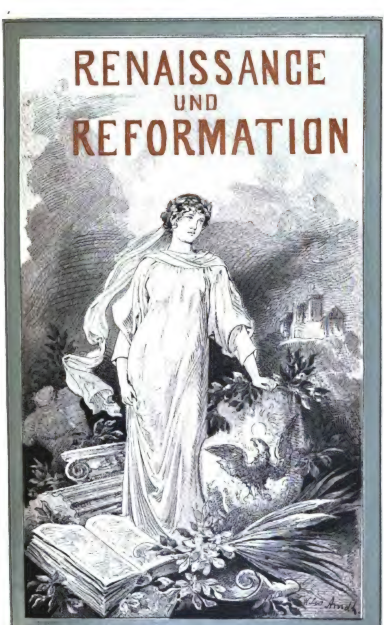
In Italien lebten beim Volke dieſelben Geſtalten fort, welche bereits den römiſchen Atellanen bekannt waren, und wie die Atellana, ſo war auch die commedia dell'arte eine Hanswurſtkomödie, die aus dem Stegreif geſpielt wurde. Der Stoff und Gang der Handlung ſtanden im allgemeinen feſt, feſt auch die Charaktere, während die Darſteller den Dialog ſich ſelber nach Laune und Bedarf des Augenblicks improviſierten. Prellereien und Spitzbübereien, Eulenſpiegeleien, Prügeleien und Ehebruchshiſtörchen, all die bekannten Geſchichten, welche in den Schwänken und Novellen erzählt wurden, ſpielten auch auf der Volksbühne ihre große Rolle. Der verſchmitzte Sklave der antiken Komödie hat ſich in den Arlecchino, den Hanswurſten, verwandelt, dem Colombine als Geliebte zur Seite geht. Was im alten Rom Maccus hieß, führt jetzt den Namen Pulcinello: der pfiffige Dümmling, den alle Welt glaubt an der Naſe führen zu können, und der ſelber alle Welt übers Ohr haut, der Schäfer Agnelet des franzöſiſchen „Pathelin“. Da findet man Pantalone, den gutmütigen Papa und reichen Kaufmann, der beſonders in Venedig beliebt war, und Doktor Gratiano, den Rechtsverdreher und pedantiſchen Gelehrten, welcher aus Bologna, der berühmten Juriſtenſtadt, ſtammt, den Schmarotzer und Gelegenheitsmacher Brighella, den Stotterer Tartaglia und den Stutzer Don Pasquale, all die ſtändigen Figuren und Masken im Reigen der italieniſchen Karnevalsfeſtlichkeiten, welche durch die Jahrhunderte hindurch lebendig geblieben ſind.

Auch in Deutſchland konnte man an den luſtigen Faßtnachtstagen, den Tagen der Faſſeleien, ſeiner Freude an Mummenſchanz und Komödienſpielen alle Zügel ſchießen laſſen. Maskierte Geſtalten eilten von Haus zu Haus, in Worten und Gebärden einen Volkstypus ſpielend, auch wohl eine kleine Scene aus dem Alltagsleben aufführend, eine Zankſcene zwiſchen Ehegatten und ähnliches. Daraus entwickelte ſich dann die Faßtnachtspoſſe, die vornehmlich in Nürnberg, Augsburg und Bamberg blühte, eine ſorgfältiger ausgearbeitete, handlungs- und ſcenenreichere Darſtellung komiſcher Alltagsgeſchichten aus dem Leben des ſtädtiſchen Philiſtertums. An der Verſpottung des Bauerntums fand der übermütige Städter dasſelbe

große Gefallen wie seiner Zeit die Ritter an den Liedern Nitharts, und noch größeres Gefallen an all den pikanten Ehebruchs- und Kupplerinnenhistörchen im Boccaccio-Geschmack. Die bekannten obscönen Schwänke und Novellen, welche damals in allen Ländern umherliefen, wurden dramatisiert, dann aber auch Teile der deutschen Helden- und der Artussage, antike Stoffe wie das Urteil des Paris, der Kampf zwischen Sommer und Winter und ähnliches. Hans Rosenblüt, ein Nürnberger Wappendichter, der Schnepperer genannt, um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebend, und der Nürnberger Wundarzt Hans Folz (um 1480), auch ein hervorragender Meistersänger, haben eine große Anzahl derartiger Possen geschrieben. Die des Hans Folz sind um ihrer „Unanständigkeit" willen das Entsetzen aller Litterarhistoriker, welche wie Gödeke eine „unmoralische" Kunst überhaupt nicht als Kunst wollen gelten lassen. Auf viel mehr als die Erzählung einer Zote war es auch wohl nicht abgesehen, und die deutsche Posse dieser Zeit, gewiß sehr roh und unbeholfen, hat's zu einem Pathelin allerdings nicht gebracht.

Hans Folz.

Nach einer auf dem Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Zeichnung, wahrscheinlich von Hans Schwarz, die angeblich den Meistersänger darstellt.



Druck: J. Neumann, Neudamm.

Digitized by Google

Das Zeitalter der Renaiſſance und Reformation.

Allmähliches Werden einer neuen Entwickelung und Anzeichen einer neuen Zeit. Mit der Renaiſſance beginnt die Kultur der Neuzeit. Erfindung der Buchdruckerkunſt. Die Wiedererweckung der Antike und des Humanismus. Die Bedeutung des philologiſchen Humanismus. Der Aufgang und die Triumphe der weltlichen Wiſſenſchaft. Die Naturwiſſenſchaften und der realiſtiſche Geiſt der bürgerlichen Geſellſchaft. Die Entdeckungen und Seefahrten. Der Staat tritt an Stelle der Kirche. Machiavelli. Thomas Morus. Die Geſchichtsſchreibung. Die neue Auffaſſung vom Menſchen. Der Individualismus. Individualiſtiſche Morallehren. Der ethiſche Materialismus. Die Reaktion der mittelalterlichen Weltanſchauung. Savonarola und die florentiniſchen Akademiker. Die Reformation in Deutſchland. Zuſammenhänge zwiſchen der Reformation und dem Humanismus. Vertiefung und Erweiterung des Humanismus durch die reformatoriſche Bewegung. Die Gegenſätze zwiſchen den Idealen der Humaniſten und Reformatoren. Die Schäden des Humanismus. Einſeitige Vergötterung der Antike. Das Fremdartige und Unvolkstümliche ſeiner Bildung. Seine Entfremdung vom Leben. Die Rückführung mittelalterlicher Ideen durch die Reformation. Die reformatoriſche Bewegung in der katholiſchen Kirche. Das Konzil von Trient. Der Jeſuitismus. Kampf gegen die Wiſſenſchaft und die neuen Ideen. Sieg der Reaktion.

Mehr und mehr lichtet ſich das trüb durcheinander wogende Chaos, das noch im 15. Jahrhundert mittelalterliche und neuzeitliche Bildung klar voneinander nicht ſcheiden läßt. Nur einzelne Geſtalten tauchen auf, Pioniere des Kommenden, ein Pfeiler nach dem anderen, der das alte Gebäude ſtützte, ſchwankt und bricht zuſammen, und aus Nebeln taucht in immer deutlicheren Umriſſen die neue Geiſteswelt hervor. Gegen Ausgang des 15. und in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts folgen dann die großen Entſcheidungsſchlachten, in denen die letzten Vergangenheitsſtreiter überwunden werden; die regierende Kritik thut ihre große Aufräumearbeit, während zugleich die aufbauenden Geiſter die neuen Erfahrungen, Erkenntniſſe und Empfindungen in Form und Syſtem bringen und zu einer einheitlichen Weltanſchauung zuſammenfaſſen, welche für die Menſchheit in allen Lebensfragen zur Führerin und Richterin, zum Gewiſſen wird. Ein feſter, beſtimmter Punkt, wo das Alte aufhört, das Neue beginnt, läßt ſich auch hier nicht geben. In einem Petrarca und Boccaccio fließt mehr

vom Blute des echten Renaissancemenschen als in einem Sebastian Brandt, der nur um 26 Jahre älter ist als Luther. Die ersten Wiedererwecker der antiken Welt erscheinen bereits im Anfange des 15. Jahrhunderts, und 100 Jahre später glauben die Kölner Dunkelmänner noch immer, daß tiefes, tiefes Mittelalter über allen Geistern ausgebreitet liege. Das Pulver wird erfunden, 1454 geht aus Gutenbergs Druckerpresse das erste mit beweglichen Lettern gedruckte Büchlein hervor, 1492 entdeckt Columbus Amerika, 1517 schlägt Luther seine 97 Thesen an die Thür der Wittenberger Schloßkirche, und 1543 erscheint das Umsturzbuch des Kopernikus „De revolutionibus orbium coelestium"; so spannt sich über den Raum mehr als eines Jahrhunderts die Kette der großen Ereignisse, welche den Sturz der alten Welt herbeiführen und die neue Welt erstehen lassen, die noch immer die unsere ist. Noch ward die große Periode der Renaissancekultur nicht überwunden, und all die Erkenntnisse und Überzeugungen, die sich damals zum Siege durchrangen, prangen als Grund- und Eckpfeiler an dem Gebäude der auch unsere Zeit beherrschenden Weltanschauung: die Heiligen und Kirchenväter unserer modernen Bildung, die starken Autoritäten, die noch wirklich lebendigen Einfluß ausüben, das sind die Gutenberg, Columbus und Luther, die Kopernikus, Galilei und Kepler, die Machiavelli und Thomas Morus, die Shakespeare und Cervantes, die Michel Angelo, Rafael und Dürer, die führenden Geister aus der Zeit der Wiedergeburt. Und erst wenigen ist die klare Überzeugung gekommen, daß auch diese Kultur nur eine Entwickelungsphase war, und fühlen ihre Autorität als ein Joch auf den Nacken ebenso schwer drücken, wie einst die Überlieferungen des Mittelalters in den Tagen der aufstrebenden Renaissance auf den Geistern lasteten.

Unzählige Male ist beschrieben und geschildert worden, wie die Erfindung von Schießpulver und Buchdruckerkunst, die Entdeckung Amerikas und die Wiedererweckung der griechisch-römischen Welt die Bildung der europäischen Menschheit in seinen untersten Tiefen umgestaltet haben. Aber es kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein, im einzelnen nachzuweisen, was wir an neuen Besitztümern da gewonnen haben; nur die geistige und seelische Umgestaltung soll hier in einigen wichtigen Hauptzügen beschrieben werden. Die Vorherrschaft der theologischen Wissenschaft ist nun endgiltig gebrochen und die Wissenschaft von den irdischen Dingen, der Welt und dem Menschen, reich an neuen großen Entdeckungen, beschäftigt ganz anders und mehr, ja fast allein noch die ernsteren Köpfe. Und auch der über die Rätsel des Daseins, über Gott und Unsterblichkeit nachgrübelnde Sinn beugt sich nicht mehr nur dem Glauben und der Offenbarung; die philosophische Spekulation reißt an dem Gängelband der christlichen Theologie, und hier und da zweifelt schon einer, ob denn die Lehre Christi in der That die allein wahre und allein seligmachende sei. Der Humanismus hat Griechenland und Rom aus den Trümmern neu erstehen lassen, und

das Licht der glänzenden Sonne der antiken Civilisation fällt breit und mächtig über die christliche Welt. Ein Band umschließt und vereinigt alle, welche den Namen Humanist führen; sie fühlen sich miteinander verbunden wie die begeisterten und schwärmenden Jünger einer neuen Religion und

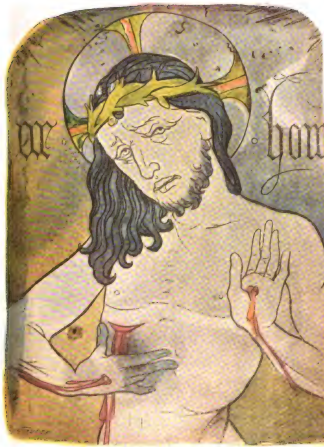
Johannes Gutenberg.

blicken stolz auf jeden anderen als auf einen Barbaren herab, der nicht wie sie aus den reinen Quellen der klassischen Bildung getrunken hat. Die antike Weltanschauung stellt sich wiederum kühn neben ihre alte Überwinderin, die christliche, und drängt sie aus vielen Herzen heraus.

Digitized by Google

Von dich die lini des lebens zwischen dem dā
vnd dem zaigre groß ist das bedeut künftige mā
slachte an mannen vnd an frowen vnsal dar vn
der am reütz oder steen das bezeüt commūt vnd hāt
leben / in dem alter ist die selb lini oben an dem dā
gantz das bezaichnet schangen werden ist aber die selb lini
vnden gantz on all strebung das bedeut am vnselign mensch
en ist sie aber zerstreret hin vnd her des selben tuchtum vñ
gütt wirt zerstoret es sey dann das er dem widerstannd
mit grosser weyßhait ist die lini des leben gantz von der
nack bis auff die wanckre das ist am zaichen lanck lebens
kūhait vnd kerthait ist sie aber zů kurtz die sach kompt
selten zů gütt Woan aber sie gemalt wirt in zweytail
das bedeut reitbtumm vnd exsinsal an dem gräß ain o-
der mensch verlürt ain augs sind aber der o zwaj er
verlürt baide augen ist die lini des haupts wol auff
gerecht vnd ist gantz das bezaichnet am gut complexion
wan sie aber gaut durch den berg der hānd das be-
deut lang leben ist aber die lini zů kurtz vnd gat due-
rch den triangel das bedeut am vntrewen bessern tes-
ten ist die lini des haupts gantz das bezaichnet einen
böslin tod So vnsal geschrib in der ersten hannd vnd
zaigre wie iegliche lini vnd berg vnd ballen in der
hand vnd an den finger sey genant

Seite aus Johannes Hartliebs (gest. zwischen 1471 und 1474) „Chiromantia", als Probe eines in Holztafel- (Block-) druck hergestellten Buches, bestehend aus 28 Blättern, Klein-Folio. (Aus Sotheby, Principia typographica. London.)



Ecce homo.

Von unbekanntem Meister um Mitte des 15. Jahrhunderts.

Faksimile eines Holzschnittes (Blockdruckes). Druckverfahren vor Gutenbergs Erfindung üblich und noch einige Jahrzehnte nachher zur Herstellung volkstümlicher bremer illustrierter Schriftwerke.

(Aus T. O. Weigel und A. Zestermann, Anfänge der Buchdruckerkunst. Leipzig 1858.)

Druck und Verlag: J. Neumann, Neudamm.

Digitized by Google

Ariſtoteles, den man richtiger verſtehen lernt, Plato und die Neuplatoniker, die Stoiker, Skeptic iſten und Materialiſten des ſinkenden Altertums zerſtören die knechtiſche Ehrfurcht vor den Kirchenvätern und den mönchiſchen Philoſophen der Scholaſtik. Die Lehren der Stoiker verkündete von neuem Lipſius, Gaſſendi huldigte dem Materialismus Epikurs, und Montaigne erneuerte den Skepticismus. Die Dichter und Schriftſteller Roms, die Geiſter der entſchiedenen religiöſen Gleichgiltigkeit, verkünden mit ganz anderer Freiheit als früher einmal die ritterlichen Poeten, das Recht der Weltluſt und Lebensfreude.

Eine müßige Frage vielleicht, wie ſich die europäiſche Kultur entwickelt haben würde, ohne dieſe Einkehr bei der Antike, ohne die fanatiſche grenzenloſe Bewunderung der Humaniſten vor dem alten Hellas und Rom, ohne dieſe religiöſe Begeiſterung, für welche jedes Wort und jede Silbe eines alten Schriftſtellers Bedeutung und Heiligkeit beſaß. Der Humanismus kam aus der Gelehrtenſtube und erſchien zunächſt als Philologie, hielt ſich im Anfang weſentlich am Studium alles Formalen. Er erlernte die Sprache, ſtudierte die Grammatik und drang in die Geheimniſſe des Stiles ein. Bei der Herausgabe der Klaſſiker ſtellten ſich in den alten Handſchriften die Verſchiedenheiten in den Textüberlieferungen heraus, und es galt dieſe miteinander zu vergleichen und aus der Vergleichung die beſſere, die richtige Lesart herauszufinden, den beſten Text herzuſtellen. Eine Schule von Kritikern entſtand, welche die Verſchiedenwertigkeiten der Überlieferungen erkannte und dadurch gegen alle bloße Überlieferung, gegen das Anſehen eines geſchriebenen Wortes mißtrauiſch ward. Wie ein Schleier fiel es von den Augen der Menſchheit. Stand es vielleicht mit der Bibel ebenſo wie mit den Schriften der Cicero, Livius und Vergil? Gab es auch hier beſſere und weniger gute Texte? Hielt die herrſchende lateiniſche Überſetzung ſtand vor den neuen vertieften philologiſchen Kenntniſſen? Erasmus und Reuchlin gingen auf den griechiſchen und hebräiſchen Urtext zurück und erkannten die Mängel und Fehler jener. Man traute nicht mehr den Dolmetſchern, ſondern wollte die Urheber ſelber reden hören, die Deutungen der Kirchenväter und Scholaſtiker verloren ihren alten Zauber, als man zur Bibel ſelber vordrang. Und ähnlich im Gebiet der weltlichen Wiſſenſchaften. Die Geographie und Aſtronomie überwand die verworrenen mittelalterlichen Anſchauungen, ein Gemiſch von dunklen Erinnerungen an die antiken Kenntniſſe und von chriſtlich-dogmatiſchen Kirchenlehren, als ſie den Text des Ptolemäus in die Hände nahm, die Juriſten ſtudierten das corpus juris und die Ärzte den Hippokrates. Zur vollen Höhe gelangte aber die neue Wiſſenſchaft, als ſie über die bloße Philologie, über die Beſchäftigung mit der Form hinausdrang, den Geiſt und den Inhalt der Antike auf ſich einwirken ließ und deren tiefſtes Sein und Weſen zu enträtſeln ſuchte; als man aufhörte, die reinen Ergebniſſe ſtaunend zu

Faksimile einer Seite aus Gutenbergs 42zeiliger Bibel,
dem ersten größeren mit beweglichen Lettern gedruckten Werk, zu dessen Herstellung sich Gutenberg 1450 mit Joh. Fust vereinigt hatte.

betrachten und gläubig weiter zu geben und dafür die Frage aufwarf, wie die Alten zu ihrer tieferen Erkenntnis der Natur und des Menſchen gelangt waren. Die kühnſten Geiſter, die am lebendigſten fortgewirkt haben, überwanden die humaniſtiſche Vergötterung des Altertums, welche ſtatt der alten chriſtlichen nur neue Autoritäten heraufführte und damit die freie Entwickelung in Wiſſenſchaft und Kunſt teilweiſe vernichtete. Sie machten auch bei Ptolemäus und Hippokrates, bei Homer nicht Halt, ſondern drangen zu den noch weiter zurückliegenden Quellen vor, aus denen dieſe geſchöpft hatten: ſie beobachteten die Natur und das Leben ſelber, ſtudierten nicht nur den Ptolemäus, ſondern auch den Sternenhimmel, nicht nur den Hippokrates, ſondern auch den menſchlichen Leib. Wohl miſchte ſich das Streben nach der Selbſtbeobachtung, der eigenen Erfahrung und nüchternen Forſchung noch mannigfach mit den Reſten der mittelalterlichen Offenbarungs- und dogmatiſchen Glaubenswiſſenſchaft, mit Phantaſterei und Myſtik. Columbus, noch „kein Forſcher in unſerem Sinne“, ſuchte auch in der Bibel und bei den Kirchenvätern Unterſtützung für ſeinen Glauben an den über den Weſten hinführenden Seeweg nach Indien; der große Paracelſus gefällt ſich noch darin, den Zauberer zu ſpielen, weiſt aber mit begeiſternden Worten auf die Natur als die große Lehrmeiſterin hin und verlangt von den Alchemiſten, daß ſie nicht länger den Stein der Weiſen ſuchen, ſondern Arzeneien bereiten ſollten. Die Aſtrologie entwickelt ſich allmählich zur Aſtronomie. Die Deutſchen Peuerbach und Johannes Müller-Regiomontanus helfen mit, jene zu dieſer überzuleiten. Kopernikus (1473—1543) ſtudierte nicht nur, was Ptolemäus gefunden hatte, ſondern wie er es gefunden hatte, und überwand ihn, ſtürzte ſein Syſtem über den Haufen. Sein Genius brach dem Genius Johannes Keplers Bahn. Leonardo da Vinci (1452—1519), einer der gewaltigſten Univerſalgeiſter aller Zeiten, deſſen ganze umfaſſende Kraft ſich noch heute nicht recht abſchätzen läßt, der große Maler und Phyſiker, begründete die Anatomie, und Veſalius erſcheint, der eigentliche Begründer der modernen Heilkunſt. Zum erſtenmal wagt man, den toten Leib des Menſchen zu zerſchneiden und in das Innere des Körpers zu blicken. Galileo Galilei (1564—1642), auf deſſen Lebensweg ſchon die dunklen Schatten der Reaktion fallen, und der im Kerker dafür büßen muß, daß er von der Morgenluft der Renaiſſance getrunken, der Entdecker der Fallgeſetze, „ſchreitet als Pfadfinder auf phyſikaliſchem Gebiet von Triumph zu Triumph“. Ein Hieronymus Cardanus (1501—1576) arbeitete in der Mathematik. All die Siege der Wiſſenſchaft

Nicolaus Kopernikus.

waren auch Siege des bürgerlichen Geistes, der von Anfang an, als er den Geistlichen und Rittern gegenüber sein Recht auf Bildung geltend gemacht hatte, die Beobachtung der Welt und der nächsten Umgebung, den Realismus, pflegte. Der Handels- und Kaufmannsgeist trieb den europäischen Menschen auf die Schiffe, ließ Columbus Amerika entdecken, Vasco da Gama den Seeweg nach Ostindien finden und Magalhães zum erstenmal die Erde umsegeln. Ganz anders als in den Tagen der Kreuzzüge erweiterte sich der Gesichtskreis der abendländischen Kultur, und rettungslos brach vor den Ergebnissen der Entdeckungsfahrten das alte kirchliche Dogma zusammen, das die Erde für eine vom Wasser umflossene Ebene und den Zweifel daran für ein religiöses Verbrechen erklärte. Für jeden, der sehen wollte, erwies sich die Unmöglichkeit, noch länger der Kirche und der Religion als der einzigen Führerin, als der Löserin aller Fragen, als der Herrin über alles Denken und Empfinden zu folgen. Auch sie durfte nicht als Leiterin, sondern nur als Begleiterin dienen; ihr altes Gebäude war in den Grundvesten erschüttert worden.

Galileo Galilei.

Diese neue Einsicht brach sich bald auch in der Politik Bahn. Nicoló Machiavelli, der große italienische Diplomat, und Thomas Morus zerstörten die mittelalterlichen Staatsbegriffe, den Feudalismus und den Hierarchismus. Nicht länger sah man in den Staatseinrichtungen eine von Gott gewollte Ordnung, ein Heiliges und Unantastbares, sondern ein Werk der Menschenhand. Die menschliche Vernunft und Einsicht hatten die Gesetze geschaffen und ausgebildet, und deren Recht lag eingeschlossen in ihrer Nützlichkeit. Neues Recht sollte altes stürzen dürfen, wenn es vor der Vernunft als das höhere und bessere, d. h. als das nützlichere sich erwies. Die alten theokratischen Ideen verschwanden, die Kirche stand nicht

mehr über dem Staat, die geiſtliche Macht nicht mehr über der weltlichen. Macchiavelli verſenkte ſich in das Studium der Schriften des Livius und ſuchte die Entwickelungsgeſetze im Werden der römiſchen Weltmacht. Seine feurige und leidenſchaftliche Vaterlandsliebe ſah mit brennendem Schmerz die politiſche Ohnmacht und den jähen Niedergang des zeitgenöſſiſchen Italiens und wollte von neuem den alten Staat der Scipio Africanus und Julius Cäſar herſtellen, das weltbeherrſchende Einheits-Italien ſchaffen. Was hatte Rom einſt ſo unbeſieglich gemacht? Und Macchiavelli ſtellte dem mittelalterlichen chriſtlichen wieder das antike Staatsideal entgegen. Der Staat über alles, und der Wert des einzelnen beſtand nur in dem Nutzen, den er als Bürger und Diener des Staates dem Gemeinweſen leiſtete. In der politiſchen Macht und Herrſchaft eines Volkes, in ſeiner Wehrhaftigkeit und ſeinem Reichtum erblickte Macchiavelli alles Heil. Und er war ein echter Jünger der Renaiſſance, ein patriotiſcher und ariſtokratiſcher Geiſt, voller Verachtung gegen die Maſſe, ein rückſichtsloſer Realpolitiker und Nützlichkeitsmoraliſt, für den alle Entſcheidung im Erfolge lag. Dem Unverſtand der Menge und der Nichtsnutzigkeit der Menſchenbrut gegenüber war dem „principe“, dem Fürſten, dem aufgeklärten Tyrannen, d. h. eigentlich dem Erleſenſten und Beſten, dem durch ſeine Kraft zum Führer beſtimmten Herrn, zur Durchführung ſeiner Ziele alles erlaubt: der Betrug und die Gewalt, wenn das Geſetz nicht ausreichte. Der romaniſche Geiſt verkündete in dieſer Zeit die Allmacht des Staates und den Ariſtokratismus, und Macchiavelli, der Radikalſte der Radikalen, zog mit unerbittlicher Logik alle Folgerungen aus ſeiner Grundanſchauung. Getreu dem innerſten Weſen des germaniſchen

Nicoló Macchiavelli.
Nach gleichzeitigem Stich.

Individualismus betonte die Renaissance in Deutschland und England mehr die Rechte und Freiheit eines jeden Einzelnen und trug, indem sie die Partei des Volkes und der Massen nahm, einen demokratischen und sozialistisch-kommunistischen Charakter. Was der junge Luther und Zwingli lehrten, begeisterte die Thomas Münzer, die Wiedertäufer und aufständischen Bauern, und Thomas Morus (1480—1535), das Haupt des englischen Humanismus, antwortete, alle bisher neuen politischen und sozialen Freiheits-Ideen zusammenfassend, auf den Machiavelli'schen „Principe" mit dem (in lateinischer Sprache geschriebenen) didaktischen Roman „Utopia", das germanische Staatsideal des Jahrhunderts dem romanischen gegenüber deutend und erklärend. Aus dem Munde eines Weltumseglers, des klugen, erfahrenen und warmherzigen Reisenden Hythlodäus, erfährt der Verfasser von einer fernen, wunderbaren Insel der Seligen, auf welcher die von ihm erhofften Zustände zur Wahrheit und Wirklichkeit geworden sind. Dort giebt es keinen Unterschied zwischen arm und reich, keine Knechtschaft und Leibeigenschaft, sondern es herrscht völlige Gleichheit des Besitzes und religiöse Duldsamkeit aller gegen alle. Nur dem Atheisten und Materialisten wagt das Volk keine öffentlichen Ämter anzuvertrauen. Überwunden ist der Zwang der Kaste und Zunft. Wenige Gesetze giebt es, und der Krieg wird verabscheut, doch übt sich das Volk im Waffendienst, um Angriffe abwehren zu können. Die demokratisch-kommunistischen und sozialistischen Theorien trafen mit denen des aristokratischen Individualismus schließlich zusammen in der Hochschätzung und Vergötterung des Staates. Dieser tritt für die nächsten Jahrhunderte an dieselbe Stelle, welche die Kirche im Mittelalter behauptete. Vor ihm macht auch der germanische Individualismus ehrfürchtig Halt, und Luther erschrak, als seine Jünger seine religiösen Freiheitsgedanken für das politische und soziale Leben ausmünzen wollten, und „um der Ordnung willen" gestaltete er seine im Anfang auf der Gewissensfreiheit begründete Kirche zu einer „Staatskirche" um, führte die alten Gewalten und Autoritäten, welche er zur Vordertür hinausgeworfen hatte, durch die Hintertür wieder zurück. Die antike Anschauung

Thomas Morus.
Nach einem Gemälde von H. Holbein und einem Stiche von W. White.

Digitized by Google

Die Inſel Utopia.

Faksimile eines Blattes von Ambroſius Holbein zu der von dem Baſeler Drucker Joh. Froben 1518 veranſtalteten Ausgabe des Thomas Morus'ſchen Werkes.
(A. Muther, Deutſche Bücherillustration der Gothik und Frührenaiſſance. München und Leipzig. G. Hirth.)

von der Allmacht und dem Allrecht des Staates über den einzelnen blieb mehr oder weniger ſchroff ausgeprägt die herrſchende Geſellſchaftsanſchauung, und erſt die Gegenwart hat den anarchiſchen Individualismus ſtärker anwachſen laſſen, der mit demſelben Feuereifer gegen den „Staat“ ankämpft, mit welchem die Humaniſten gegen „die Kirche“ zu Felde zogen.

Zu all den zahlreichen Staatslehrern und Publiziſten, welche die Frage von der beſten Staatsform erörterten, geſellten ſich die Geſchichtsſchreiber. Ein Ägidius Tſchudi, der Geſchichtsſchreiber der Schweiz, Aventinus, der Chroniſt des Bayernlandes, Kantzow, der pommerſche Hiſtoriker, Sebaſtian Franck, der Verfaſſer einer Weltgeſchichte und einer deutſchen Geſchichte, u. a. halten ſich noch mehr an die Weiſe der naiven mittelalterlichen Geſchichtserzähler und laſſen ſich daran genügen, den bunten Farbenteppich der Handlungen zu entrollen. Andere, die im bewegten Leben der Zeit eine Rolle geſpielt haben, bringen ihre Lebenserinnerungen an die Öffentlichkeit. Die größten und bedeutendſten Geſchichtsſchreiber, ein Auguſt de Thou in Frankreich, in Italien Guicciardini und allen voran wieder Machiavelli, forſchen jedoch bereits nach den Geſetzen der Entwickelung und ſuchen nach den treibenden Ideen im Werden der Staaten, Völker und Zeiten. Hart prallen die Gedanken in dieſem Jahrhundert aufeinander und bekämpfen einander voller Leidenſchaft. Jung und friſch, wie an einem neuen Weltenmorgen, erörtert die Menſchheit noch einmal alle Daſeinsfragen und ſucht ſie ſelbſtändig zu löſen, legt, frei von Autoritätenzwang, von überkommenen und herrſchenden Vorſtellungen, perſönliche Kritik an ſie. Dieſer Individualismus erwuchs aus der notwendig gewordenen wirtſchaftlichen und politiſchen Umformung und Umwälzung aller Dinge und führte zu neuen Revolutionen. Die Fürſten, der Adel, die Bürger und Bauern, — jeder erhebt gegen den anderen die Waffen, kämpft um ſeine Erhaltung, um die Bewahrung alter Rechte, um den Gewinn neuer Vorteile und zu den inneren Bürgerkriegen, welche die Länder durchtoben, kommen die Kämpfe von Nation gegen Nation um die Vorherrſchaft im Rat der abendländiſchen Völker.

Einkehrend bei den Alten, lernte man eine ganz andere Auffaſſung des Menſchen und der Welt kennen als die dem Mittelalter geläufige. Weder bei Horaz noch Vergil las man etwas von der ſchrecklichen Erbſünde, welche als ſchwerſter Fluch auf der Seele der Väter ruhte. Und wenn dieſe von dem Elend und der Niedrigkeit des aus Staub gebackenen Leibes ſangen, des zum Würmerfraß beſtimmten, ſo prieſen jene die Schönheit des menſchlichen Körpers und die holden Reize des weiblichen Antlitzes. Der dem Mittelalter ſo verächtliche Leib, die geſchmähte „Frau Welt“, — ſie erſcheinen auf einmal in jenem Schönheitsglanze, mit dem die Antike den Menſchen und die Welt bekleidet hatte. Und dieſe Weltfreudigkeit des 16. Jahrhunderts ging tiefer als die des 13. Jahrhunderts und der ritter-

Denkmal Giordano Bruno's in Rom.

Digitized by Google

lichen Welt, die nur eine naive Luſt an den Freuden der Geſelligkeit, an Tänzen und Küſſen, an buntem Putz und ſchönen Waffen war, aber noch wenig von einer tiefinnerlichen philoſophiſchen Erkenntnis beſaß. Es zerrinnt der finſtere mittelalterliche Traum, daß nur das Leben im Jenſeits von Wert und Dauer, und daß das Dieſſeits nichts als Qual und Jammer bietet. Nicht will man ſich, wie Dante, mit der Gottheit, ſondern mit der Welt vereinigen, nicht im entzückten Anblick des geöffneten Himmels, ſondern im entzückten Anblick von Erde, Natur und Menſchheit findet man Erlöſung und Freiheit. Jenes gewaltige Hellenenvolk, das den alten orientaliſchen ganz im Religiöſen aufgehenden Kulturen zum erſtenmal als ein Volk des reinen äſthetiſchen Empfindens entgegengetreten war, befreit auch jetzt wieder die Menſchheit, daß ſie nicht mehr alles und jedes, auch die Kunſt, nur als Magd des Religiöſen gelten läßt. Erſt, als der Morgen der Renaiſſance über Europa aufging, haben die germaniſchen und romaniſchen Völker überhaupt wieder wahrhaft und lauter künſtleriſch ſehen und begreifen gelernt. Erſt jetzt giebt es wieder eine Kunſt und Poeſie, die nichts als Kunſt und Poeſie ſein will und ſich zu der mittelalterlichen verhält, wie die Homeriſche zu der hieratiſchen Tempelpoeſie des griechiſchen und orientaliſchen Altertums. Die Fülle der dem menſchlichen Scharfſinn gelungenen neuen Erfindungen und Entdeckungen, die Siege der Wiſſenſchaft, der neuen Erkenntnis über die alte, der aufklärenden Vernunft über die heiligſten Glaubensſätze und Lehren der Vergangenheit: das alles giebt dem Renaiſſancemenſchen das höchſte Vertrauen zu ſich ſelbſt. Ganz anders als die Väter iſt er ſtolz darauf, ein Menſch zu ſein, ſtolz auf die Größe und Herrlichkeit, die Kraft und Stärke des Menſchen, den Pico della Mirandola in begeiſterten hymniſchen Worten feiert. Und Giordano Bruno's ſchwärmeriſch-glutvoller Pantheismus vernichtet die Gegenſätze, die Gott und Natur, Schöpfer und Geſchöpfe voneinander ſchieden. Dort iſt nicht mehr alle Klarheit und hier nicht mehr alle Dunkelheit. Gott und Natur ſind eins geworden, und entzückt beſingt der Dichterphiloſoph des 16. Jahrhunderts dieſe Natur, in der er eine lebendige, mit herrlichen Sinnen begabte Kunſt erblickt.

Der Menſch hat erkannt, daß jeder ein Ich und ein Einzelner iſt. Der Maſſenmenſch des Mittelalters differenzierte ſich, die alte Ein- und Gleichförmigkeit der Phyſiognomie verſchwindet. Der Stand, die Kaſte, die Zunft bildeten abgeſchloſſene Kreiſe, und wer einem ſolchen Kreiſe angehörte, der unterwarf ſich mit allem ſeinem Fühlen und Denken der Allgemeinheit, über ihm ſtanden Geſetz und Norm, gegen die es keinen Einſpruch gab. Das ſtarre Herkommen herrſchte und die überlieferte Meinung, die ſtrenge Autorität. Jede Willkür eines einzelnen wird aufs empfindlichſte geahndet. Es gab eine Ritter-, eine Geiſtlichen-, eine Handwerkerpoeſie, aber keine Poeſie des Einzelmenſchen. Die gewaltigſte Revolution brach

aus, als der Mensch sich als ein Ich fühlen lernte, höher stehend als die Kaste, in der er geboren ward, als er die Interessen der Masse von denen des Einzelnen unterscheiden lernte, kraft einer gesteigerten über viele verbreiteten materiellen Kultur, kraft seiner höheren Bildung, seiner tieferen Kenntnisse.

„Ich" schreibt der echte Jünger der Renaissance mit großem Anfangsbuchstaben und in Lapidarschrift. Ein Geschlecht von Herren und Königen, von Kraftmenschen, denen Mut und Waghalsigkeit, eiserne Energie, Entschiedenheit und Klarheit des Willens über alles geht. Nichts Höheres kennt man als das Leben, aber man weiß auch das Ich und das Leben in die Schanzen zu schlagen und lachend dem Tod ins Auge zu blicken. Welch eine quillende Überfülle von Talenten und Genialitäten in dieser Zeit, und welch eine Schöpferkraft und was für eine unbezähmbare Thatenlust. Die Staatsmänner, welche, wie Machiavelli, den Geist der Blut- und Eisenpolitik verkündeten, die Feldherren, die Seefahrer, die Welteroberer, die Konquistadoren, wie Cortez und Pizarro, die mit einem Häuflein zerlumpter Abenteuerer ganze Königreiche über den Haufen werfen, die Reformatoren, ein Luther, ein Zwingli und Calvin, der Schüler Machiavelli's, der für sich die Gewissensfreiheit verlangt und selber dem Gegner den Scheiterhaufen anzündet: gemeinsam haben sie alle den unbeugsamen Sinn, die höchste Furchtlosigkeit, das Gefühl des überlegenen Ichs, der Selbständigkeit und der eigenen Verantwortung. Wer ein Eigener sein kann, soll keines anderen Knecht sein, lautet der Wahlspruch des Paracelsus. Faustische Naturen, erkenntnishungrige Geister, wandern, wie der Byron'sche Cain, von Stern zu Stern, rastlose Erforscher der Geheimnisse der Natur, halb Geisterseher und Phantasten, halb Propheten der nüchternen exakten Forschung. Vornehme epikuräische Gelehrte und Künstler fühlen sich in der lichten Höhe, zu der sie emporgestiegen, erhaben über der niederen Masse und schwelgen in dem Nektar und Ambrosia der edelsten Genüsse, welche die Welt zu bieten vermag: zufrieden, daß sie für sich die olympische Ruhe gefunden, und eifersüchtig, daß nicht die Menge in ihre heiligen Bezirke eindringe. Auf ihrer Stirn leuchtet das Licht, und über ihnen schwebt der Geist, welchen Rafael in seiner „Schule von Athen" in Farben und Gestalten verkündete. Ein anderes Ideal noch schaffte sich die Zeit in der Gestalt des spanischen Ritters Don Juan. Wie die Alten will man das kurze Leben froh genießen, umarmen und küssen, und alle Lust des Daseins in raschen Zügen trinken. Ein bakchantisches Geschlecht wächst heran, das, die Stirn von Epheu und Weinlaub umflochten, Liebesstunden und laute Zechgelage feiert. Im Vatikan schwelgt man mit Dirnen und Hetären bei wüsten Gelagen, ergötzt sich an üppigen Schaustellungen und lasciven Komödien, und Pietro Aretino hält sich einen Harem von jungen hübschen Weibern. Man freut sich seiner Genußsucht und prahlt mit den Kräften seines Leibes; man will

nicht heucheln und kennt keine Prüderie. Offen ſagen dieſe Bakchanten, daß ihnen die Luſt des Fleiſches die höchſte Luſt iſt, und nennen es Vernunft und Weisheit, wenn man nach Herzensluſt küßt und trinkt. Laut erzählen ſie vor aller Welt, was andere Zeiten nicht auszuſprechen wagten, von dem zu reden, dieſe für höchſte Unſittlichkeit und Verworfenheit anſehen: Ruhm, Geld und Macht ſind die großen Wünſche des Jahrhunderts, der Männer der That, der Männer der Kunſt und Wiſſenſchaft, ſie alle beſeelt ein brennender Ehrgeiz, und kein Mittel ſcheut man, um über die anderen emporzuſteigen, als Herr über Sklaven zu herrſchen. Der Weg zum Geld, zur Macht und zum Ruhm führt durch Blut und über Leichen.

Der ſichere Glauben an die Wahrheit der alten Religion und ihrer Lehren iſt verſchwunden. Die Hoffnung auf das Jenſeits und die Furcht vor ihm beſtimmt nicht länger ausſchließlich die Lebensführung der Menſchheit. Nicht in der Offenbarung und in den überlieferten Dogmen des Chriſtentums ſucht man mehr die Stützen für Moral und Ethik. Als feſter Pol gilt allein das Gefühl, ein Ich zu ſein. Eine anarchiſtiſche Moral kommt vielfach zum Durchbruch. Erlaubt iſt, was gefällt, ruft Torquato Taſſo aus, „Thu, was du willſt“, ſchreibt Rabelais an das Thor ſeiner Abtei von Thelem. Und wenn Thomas Morus ſeine Nützlichkeitsmoral entwickelt, welche die Unluſt zu vermeiden und die höchſtmögliche Summe von Luſt, Glück und Freude zu erreichen lehrt, entfernt er ſich nicht allzuweit von Taſſo und Rabelais. Was dieſe mit der Brunſt von Orgiaſten und Bakchanten in die Welt hinausriefen, formte er für die Kreiſe der vornehmen humaniſtiſchen Epikuräer um.

Aber der Geiſt des Mittelalters ließ ſich keineswegs in ſo wenigen Morgenſtunden überwinden und vernichten, wie es die revolutionären Feuerköpfe träumen mochten. Sie hatten nur den großen Geiſteskampf entzündet, der noch Jahrhunderte lang zu heftigen Zuſammenſtößen führen ſollte und auch heute keineswegs entſchieden iſt. Das Chriſtentum hatte einſt die Antike zu Fall gebracht, neue menſchheitliche Ideale aufgeſtellt, gegen deren Lebenswert die der Vergangenheit erblaßten. Sollten dieſe alle nur große Irrtümer geweſen ſein, die man vergeſſen und auslöſchen mußte, um jedes Heil wiederum allein bei Griechen und Römern zu finden? Sollte die Kultur einfach wieder umkehren und von neuem bekennen, was einſtmals die Menſchheit nicht hatte befriedigen können, von dem ſie ſich abgewandt, weil ſie nicht länger mehr mit ihm leben konnte? In ihrem innerſten Weſen und in ihren Anfängen war auch die große Revolution der Renaiſſance eine Reaktion, die in ſtaunender Bewunderung vor der Antike die neuen Völker zu Griechen und Römern verwandeln, Überwundenes wieder zur Herrſchaft bringen wollte. Man ſollte ſklaviſch nachahmen, denken und empfinden wie jene, und all die Arbeit des Chriſtentums und des Mittelalters wäre eine ver-

lorene geweſen, all die beſonderen nationalen Beſitztümer der neuen Völker, die eigentümlichen Bildungserrungenſchaften des Germanismus und Romanismus ſollten der Antike wieder völlig geopfert werden? Empfunden hatte man am eigenen Leibe die Feſſeln des Mittelalters, die Unterdrückung des Menſchlichen und Natürlichen, die Befreiung des Menſchlichen ſuchte der Humanismus, und danach benennt er ſich: da konnte es nicht ausbleiben,

Savonarola.

daß man im mittelalterlichen Geiſte nur das Unheilvolle und Verderbliche erblickte und allen Glanz von der Antike ausgehen ſah, deren Schattenſeiten aber nicht zu erkennen vermochte. Zu tief jedoch hatte die Kultur ſchon die chriſtlich-mittelalterlichen Gedanken und Empfindungen in ſich aufgenommen, ſie waren zu ſehr verſchmolzen mit den urälteſten nationalen Eigenarten, als daß man ſie einfach wieder von ſich ſtoßen konnte. Es galt, chriſtliche und helleniſche Kultur miteinander zu verſchmelzen, die geſamte Geiſtesarbeit der mehr als zweitauſendjährigen Vergangenheit zu vereinigen und harmoniſch miteinander zu verknüpfen, das Unverträgliche auszuſcheiden,

das Nützliche aus beiden Welten zu erhalten. Der Versuch dazu mußte in jedem Falle gemacht werden. So verlangte es der natürliche Gang aller Entwickelung.

Es war in den Tagen Cosmos von Medici. Die Begeisterung für den Humanismus und für die wiedererstandene Welt Altgriechenlands und Alt-Roms hatte bei den florentinischen Akademikern die Formen einer religiösen Schwärmerei angenommen. Mönche und Pfaffen bedeuten für die Jünger der neuen Wissenschaft nichts mehr als ein Gegenstand des heiteren Spottes und der Ironie. Die höchsten Würdenträger der Kirche schwören bei Jupiter und Venus, und Christus ist zu Apoll geworden. Um der guten Sitte willen und aus Gewohnheit macht man noch die alten Ceremonien mit, aber innerlich versteht man den Geist des Christentums nicht mehr. Dieses scheint sich in sich selbst aufzulösen und, ohne daß es noch besonderer Arbeit bedarf, am inneren Marasmus zu Grunde zu gehen. Da erscheint in den Straßen von Florenz einer von jenen verspotteten und verlachten Mönchen. Savonarola lautet sein Name. Der Typus eines echt mittelalterlichen Menschen, dessen Phantasie mit den finsteren Höllenbildern eines Dante erfüllt ist und der düstergrollend auf die heiteren Gelage und die frohen heidnischen Festlichkeiten hinabblickt, den neuen Lehren von der Herrlichkeit des Menschen die alten Sprüche von seiner Niedrigkeit und Verworfenheit entgegenstellt. Ein herber Bußprediger, einer von jenen Flagellanten, wie sie im Mittelalter umherzogen. Und wie ein Schauer kommt es über die Herzen der florentinischen Akademiker. Die heiteren Jünger griechischer Weisheit, ein Pico della Mirandola, ein Benivieni, werfen sich dem düsteren Mönch zu Füßen, über Nacht zu seinen begeistertsten Schülern geworden, und schwören ihre heidnischen Irrtümer ab. Die große Reaktion des Mittelalters gegen die Antike, die Reaktion der Mönche gegen die Humanisten hat begonnen, und der Mönch streckt den boshaften Spötter zu Boden. Noch einmal ersteht die Kirche in alter Macht und Größe, unterwirft sich von neuem die Menschheit und bleibt in dem heftig entbrennenden Kampf zwischen ihr und der Welt, zwischen Glauben und Wissenschaft zunächst wieder die Siegerin. Der Humanismus war ohne viel Mühe mit der christlichen Kirche fertig geworden, welche gar keine christliche Kirche mehr war, mit dem feisten und verbuhlten Pfaffentum, mit all den Heuchlern und Stellenjägern, welche aus der Kirche eine Wechslerbude gemacht hatten. Aber wenn dieses Christentum sich in neuer Gestalt verjüngte, wenn es versuchte, wieder ein Urchristentum zu werden und die reinsten und edelsten seiner Ideale zur Wahrheit zu machen? Da erwies sich, daß der Humanismus noch gar nicht reif und stark genug war, um eine neue Weltanschauung begründen zu können. Er besaß zuerst nichts als ein wenig Gelehrsamkeit, die eklektisch zusammengetragen war. Das 16. Jahrhundert brachte nur einige wenige Erkenntnisse hervor, welche den

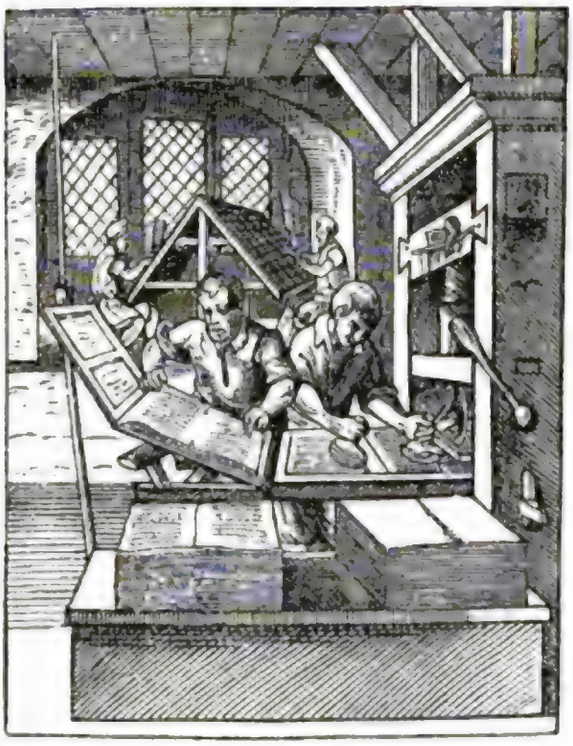
Jns mals ein affe liam gerāt. Do er vil guter
nusse vant. Der hette er gellē gerne. Jm was
gesagt von dem lierne. Der wer gar lustūglich un=
de gut. Helwert was sein chūmer mut. Do er der
pitterlicit entpfāt. Der schalē darnach zu hant. He=
greift er der schalē hertilicit. Von den nussen ist mir
geseit. Sprach er das ist mir worden kunt. Si ha=
ben mir verhonet meinen munt. Hyn warff er sie
zu der selben fart. Der lierne der nusse jm ye wart.
Dem selben affen sein gleich. Heidt jung arm vnd
reich. Die durch liurze pitterlicit. Verschmehē lan=
ge sussicit. wenne mā das feuer enzimtē wil. So
wirt des rauches dicki zu vil. Der thut einem in den
augen we. wenn man darzu bleset mee. Hilf es en=

Faksimile einer Seite aus Ulrich Boners „Edelstein"
(des ersten deutschen Buches, das im Druck erschien, und zwar im Jahre 1461 bei Alb. Pfister in Bamberg. Über Ulrich Boner s. Band II, S. 68).

alten Offenbarungsglauben, die feste Zuversicht an die christliche Wahrheit ernsthafter erschüttern konnten. Und es mußten noch alle die revolutionären Geister, all die großen Männer des 18. und 19. Jahrhunderts kommen, um den Bau zu vollenden, dessen erster Grundstein nur von den Humanisten gelegt war.

Der Geist des Humanismus hatte die christliche Weltanschauung sich zersetzen lassen, die Reaktionsbewegung des Mittelalters führte zunächst zur Reform der Kirche. In Deutschland trat Luther auf und weckte eine noch stürmischere Begeisterung, eine gewaltigere Erregung, als sie die Wiedererweckung des griechisch-römischen Altertums hervorrief. Luther hatte in der Einsamkeit der Klosterzelle all die Kämpfe einer mittelalterlichen Mönchsseele durchgekämpft und unter Fasten und Geißelungen die Erleuchtung gesucht. Aber mächtig ergriff ihn auch das Wesen des neuen Geistes; der Dämon der Asketik verlor für ihn seine zauberische Gewalt, und auch er ward ein echter Jünger des Renaissance-Jahrhunderts, eine tief innerliche Frohnatur, welche die heitere Schöpfung Gottes befriedigt überblickte und Gottesluſt und Weltluſt wohl miteinander zu einigen verstand. Die Reformation schien im Anfang den Humanismus nur fortzubilden und den Kampf der Humanisten gegen die Mönche fortzusetzen. Sie nahm deren Waffen auf und redete mit deren Zungen. Die große Forderung der neuen Zeit, die Befreiung und Freiheit des Ichs, die Selbstverantwortlichkeit, die Überwindung der bloßen Autorität — Luther proklamierte sie als die unveräußerlichen Rechte des Christenmenschen. Aber das eine unterschied von Anfang an die echten Reformatoren von den echten Humanisten. Diese waren im innersten Wesen gleichgiltig in religiösen Dingen und damit aufklärerisch, freigeistig, halb irreligiös gesinnt, voll antiker Gesinnungen, — jene fühlten sich als Christen, und eine starke religiöse Glut und Begeisterung beseelte sie. Das Religiöse stand ihnen, wie den Kindern des Mittelalters, hoch über alles andere und besaß fast allein Wert, während der Humanismus gerade den Wert des Weltlichen betonte. Die Gegensätze zwischen antikem und christlichem Geiste trafen noch einmal aufeinander und auch die Gegensätze zwischen germanischer und romanischer Welt. Der Humanismus war ein Kind italienischer Herkunft, die Reformation von echt deutscher Herkunft, und beide verleugneten nicht das Land, dem sie entstammten, die Kultur, aus der sie hervorgewachsen waren. Jener besaß aristokratische Tendenzen und dachte gering von den Massen. Der Humanist war ein eleganter, sorgfältig und modisch gekleideter Hofmann, ein Gast der Fürstenhöfe und vornehmen Salons. Er kam als Wissenschaftler von der Universität und aus der Studierstube und suchte seine Kraft in seiner Intelligenz, in seiner Vernunft. Er wollte beweisen und forschte nach den natürlichen Gesetzen in allen Erscheinungen der Welt. Die Reformatoren weckten aus der alten demokratischen Gesinnung des Urchristentums heraus umgekehrt die großen

Volksmaſſen aus ihrem Schlaf, ſie redeten zu jedermann ohne Unterſchied von arm und reich und trugen ihr Licht in die niedrigſten Hütten hinein. Luther, der Sohn des Volks, beſaß die echt volkstümliche Beredſamkeit, die weniger überzeugen und logiſch beweiſen, als hinreißen und begeiſtern will. Er war kein originaler, nicht einmal ein tiefer Denker wie ein Thomas Morus, kein ſcharfer Logiker wie ein Machiavelli, kein ſo großer Gelehrter wie Erasmus von Rotterdam. Aber ganz anders wie dieſe wußte er das Herz zu bewegen und zu erregen. Den kalten, nüchternen und krittelnden Verſtandesmenſchen des Humanismus trat er entgegen als der Mann, welcher die Quellen des Gemütes erſchloß. Ließen ſich jene am Denken und an der Arbeit der Studierſtube genügen, ſo kam Luther als ein Mann der That. Der germaniſche Geiſt eroberte dem Inhaltlichen wieder das Vorrecht vor der Form, welch letztere in Italien übertrieben gepflegt wurde und bei den Humaniſten vielfach ausſchließlichen Wert für ſich beanſpruchte.



Inneres einer Buchdruckerei
des 16. Jahrhunderts.
(Nach Joſt Amman.)

Als der rauſchende Strom freiheitlicher Ideen aus dem italieniſchen Süden nach Deutſchland herüberdrang und in das Becken der Reformation ſich ergoß, als auch die Reformatoren im Kampf gegen Zwang und Herrſchaft die freieſten Gedanken verkündeten, da ſchien das Mittelalter endgiltig überwunden. Der neue Geiſt erfuhr eine Vertiefung und Erweiterung, die ihn unüberwindlich machen mußte. Aus der Gelehrtenſtube drang die Bewegung in die Maſſen hinein und wurde volkstümlich, fachwiſſenſchaftliche Beſtrebungen verwandelten ſich in ſolche, die das ganze Leben innerlich und aufs gewaltigſte beherrſchen, der neue Geiſt erregte nicht mehr nur die kritiſchen Köpfe, ſondern auch die empfindenden Herzen, die ſcharfe Intelligenz und kalte klare Vernünftelei der Humaniſten konnte ſich mit der Innerlichkeit der altmönchiſchen Natur, der antike und romaniſche Rationalismus mit der chriſtlich-mittelalterlichen und germaniſchen Gemütstiefe verbinden. Aber die Zeit war dafür noch nicht reif, und die Gegenſätze zwiſchen antikem und mittelalterlichem Geiſt, Kirchendogma und Wiſſenſchaft, autoritärer Zwangsherrſchaft und dem Individualismus verſchärften ſich mehr und mehr. Die

weltlichen Humaniſten und die geiſtlichen Reformatoren, die Gelehrten und Prieſter trennten ſich bald wieder voneinander, und jene wie dieſe ſchlugen von neuem die Menſchheit in neue Feſſeln. Nur die größten Geiſter überwanden das Einſeitige beider Bildungen, — aber auf dem Felde beider Bildungen wucherte das Unkraut in Überfülle empor.

Die übertriebene Vergötterung der griechiſch-römiſchen Civiliſation, der Glaube an ihre einzige Muſtergiltigkeit und Unübertrefflichkeit wirkte wie jeder Verehrungsfanatismus und jeder blinde Autoritätsglaube hemmend auf die Entwickelung. Er rief eine geiſtloſe ſklaviſche Nachahmung des Überlieferten hervor und ließ die Geiſter das Urſprüngliche und Eigene gegen das Fremde geringſchätzen. Die chriſtliche Bildung war in die unterſten Schichten des Volkes eingedrungen und allen Klaſſen ohne Unterſchied des Standes ein vertrauter Beſitz geworden; ſie war eng verwachſen mit jedem Lebensintereſſe der abendländiſchen Völker, und all die neuen Gedanken und Gefühle, die ſie heraufgeführt, hatten ſich für die Geſamtheit allmählich in Fleiſch und Blut umgewandelt. Ihre Botſchaft richtete ſich an jedermann, an arm und reich. Die klaſſiſche Bildung war und blieb ariſtokratiſcher Natur, eine Schulbildung, die ſich auf die engſten Kreiſe beſchränkte und nur den Jüngern der Wiſſenſchaft ihre Schätze eröffnete. Weſentlich formaler Natur bot ſie der Menſchheit wenig in dem einfachſten Kampf ums Daſein, in den allgemeinſten und wichtigſten Lebensfragen. Die Götter Griechenlands blieben Götter der Studierſtube und erlangten nichts von jener Wirklichkeit, in welcher ſie einſt für die Söhne des alten Hellas gelebt hatten, ſie beſaßen für die Neuzeit nicht im entfernteſten jene tiefe und reiche Vorſtellbarkeit der Perſonen Chriſti und ſeiner Apoſtel. Man trieb mit ihnen in den Kreiſen der Geiſtesariſtokratie einen Mummenſchanz, ſie kamen als Koſtümfiguren und hatten keinen anderen Wert als den von Bildern und poetiſchen Redefiguren. Die klaſſiſche Bildung konnte darum nichts anderes als eine Bildung des Luxus werden und etwas Unnotwendiges, das ſich im Leben zuletzt entbehren ließ. Sie blieb ein aus der Fremde eingeführtes Gewächs, das auf dem neuen Boden keine Wurzeln ſchlug und nur in Treibhäuſern gehalten werden konnte. So zerſtörte der Humanismus die Einheit der Nationalbildung und warf eine Schranke zwiſchen den Gliedern desſelben Volkes auf. Das Fremdartige ſeiner Bildung ließ dieſe zu keinem Allgemeingut werden, und je ſtrenger der Klaſſizismus in dieſer zum Ausdruck kam, deſto weniger konnte ſie ſich ausbreiten, deſto kälter blieb ihr die Volksſeele gegenüber. Vieles, was die Poeſie von nun an ſchuf, blieb ein Eigentum weniger Gebildeten und konnte von den unendlich größeren Maſſen gar nicht mehr verſtanden werden. Sie erſchloß ihre Schönheiten nur dem, der durch langjähriges Studium mit ihren grundlegenden gelehrten Vorausſetzungen und fremdartigen Eigentümlichkeiten ſich vertraut gemacht hatte. . . . .

Die deutſche Reformation ſchien im Anfang die neuen freiheitlichen Ideen der Zeit erſt zur rechten Vollendung zu führen, ſchließlich aber offenbarte es ſich, daß ſie den erſten Anſtoß zu einer großen Reaktion des mittelalterlichen

Rektor der Univerſität Prag und Studenten verſchiedener Nationalitäten.
Nach einem alten Gemälde im Beſitz der Prager Univerſität. (Nach Lacroix, a. a. O.)

Geiſtes gegeben hatte. Die mönchiſche Natur in Luther trug zuletzt den Sieg über die humaniſtiſche davon, und erſchreckt von den Wirkungen ſeiner freien Rede ſuchte er die äußere Macht und die Autorität von neuem zu begründen. Bald war von der Freiheit des Chriſtenmenſchen auch in ſeiner Kirche nicht

mehr viel zu verſpüren, und neue Dogmen ſchlugen das Selbſtbeſtimmungsrecht des einzelnen und die Gewiſſensfreiheit in Feſſeln. Die Kirche, die jeder in ſeinem Innern aufſchlagen ſollte, ward wieder zu einer Kirche für die Außenwelt, ward zu einer Staatskirche. Theologiſche Wortzänkereien erwieſen bald das Erlöſchen der erſten Begeiſterung. Der Gedanke an das Jenſeits ſollte von neuem wie im Mittelalter alles beherrſchen und die Erde als das große Jammerthal gelten, durch welches der ſündige Menſch in Furcht und Zittern dahinging. Die Kirche beſtieg den alten Herrſcherthron und machte ſich den Geiſt tributpflichtig. Poeſie und Wiſſenſchaft hatten ihr als Mägde zu dienen. Luther glaubte die Erkenntniſſe und Forſchungen eines Kopernikus mit einem Hinweis auf die Bibel abthun zu können: „Der Narr will die ganze Aſtronomia umkehren, aber die heilige Schrift ſagt aus, daß Joſuah die Sonne ſtill ſtehen hieß und nicht die Erde.“ Die römiſche Kirche vollendete das Werk der Reaktion. Am 13. Dezember 1545 wurde unter feierlichem Gepränge das Konzil von Trient eröffnet, und vier Jahre früher war bereits der neue Orden der Jeſuiten durch eine Bulle Pauls III. eingeſetzt. Ein ſpaniſcher Edelmann, Ignatius von Loyola, der eigenartigſte und zielklarſte unter den katholiſchen Reformatoren, hatte ihn geſtiftet, daß er den Kampf gegen den Proteſtantismus und gegen die neuen Ideen mit aller Kraft und Macht aufnehmen ſollte. Mit jeder möglichen Schärfe gab er in ſeinen Ordensregeln der wiederhergeſtellten mittelalterlich-kirchlichen Weltanſchauung umfaſſenden Ausdruck. Schweigende Unterwerfung unter das Wort der Oberen, den Kadavergehorſam, verlangte er von ſeinen Jüngern: das war die klarſte und rundeſte Antwort auf das Feldgeſchrei des Individualismus „Thu, was du willſt“, die entſchiedenſte Abwehr aller kritiſchen Neigungen und Leidenſchaften, welche die proteſtantiſche Kirche nie ſo vollkommen zurückweiſen konnte. Mit gewaltiger Schnelligkeit breitete ſich der Orden über das Abendland aus, und die Kirche predigte die gewaltſame Unterdrückung der neuen Ideen durch Feuer und Schwert. Galilei wurde zum Widerruf gezwungen, Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Der Renaiſſance der Antike folgte eine Renaiſſance des Mittelalters, die neue Stimmungen in der Menſchheit erweckte.

Der Humanismus und die neulateiniſche Poeſie.

Die Anfänge in Italien. Das Italien des 15. Jahrhunderts. Die Wiedererweckung der Antike. Die vorwiegend philologiſchen Beſtrebungen der älteren Humaniſten. Poggio, Valla, Filelfo, Äneas Sylvius. Das Erwachen der Spekulation. Plethon und der Neuplatonismus. Die florentiniſchen Akademiker. Marſilio Ficino. Pico della Mirandola. Benivieni. Frankreich. Die Niederlande. Die Brüderſchaft des gemeinſamen Lebens. Erasmus von Rotterdam. Unterſchiede des niederländiſchen und italieniſchen Humanismus. Der Humanismus in Deutſchland. Feuerbach, Celtes, Locher u. ſ. w. Johannes Reuchlin. Der Streit mit den Kölner Dunkelmännern. „Epistolae obscurorum virorum." England. Thomas Morus. Die neulateiniſche Dichtung. Charakteriſtik. Formalismus und Nachahmung. Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro Pontano, Bembo, Petrus Lotichius Secundus, Johannes Nicolai Secundus u. a. Das neulateiniſche Drama.

Die Erinnerungen an Hellas und Rom waren den germaniſchen und romaniſchen Völkern, wie ſchon öfters betont werden mußte, nie völlig verloren gegangen und tauchten bald ſtärker, bald ſchwächer auf, ununterbrochen als Unterſtrömung durch das mittelalterliche Geiſtesleben dahinziehend. Im Byzantiniſchen Reiche und in Italien pflegte man ſie natürlich mit mehr Sorgfalt und erhielten ſie ſich lebendiger als anderswo, und hier lagen die Quellen, aus denen die übrigen Nationen immer wieder ſchöpften.

Petrarca und ſein Schüler Boccaccio hatten den erſten Einblick in das reine Altertum gethan, Geiſter, die der Entwickelung vorausgeeilt, noch einſam und vereinzelt in ihrer Zeit daſtehen. Aber das wird mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts anders. Italien und Griechenland waren ſeit den Kreuzzügen in mancherlei nahe Beziehungen zu einander getreten, und die im Byzantiniſchen Reich lebendigen Erinnerungen an das alte Hellas verſchmolzen mit den Erinnerungen der Italiener an das alte Rom, und damit konnte die Erkenntnis von den Zuſammenhängen und der Einheit der altgriechiſchen und altrömiſchen Kultur deutlicher zum Bewußtſein kommen. In der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrſchten in

Italien die verwirrtesten Zustände. Verbrechen und Verrätereien, Aufstände und Kriege aller Ecken und Enden. 1377 war Papst Urban VI. von Avignon nach Rom zurückgekehrt, aber ihn machte der von den französischen Kardinälen erwählte Clemens VII. als Gegenpapst die Tiara streitig, und 70 Jahre hindurch erlebt die Kirche das traurige Schauspiel, daß zwei, manchmal drei und vier Stellvertreter Gottes an ihrer Spitze stehen und mit erbittertster Feindschaft einer den andern zu vernichten suchen. Stadt kämpft gegen Stadt, und in den heftigsten Fehden ringen die Bürger einer und derselben Kommune miteinander. Blutige Parteizwiste bringen die Republiken an den Rand des Verderbens, und die Herrschaft einzelner kommt auf, welche eine ähnliche Rolle spielen, wie die Tyrannen des alten Griechenland. Es hat nichts so Auffälliges an sich, daß in der Unruhe dieser Zeiten die Wissenschaft einen so plötzlichen Aufschwung nahm. Wie schon Petrarca verstimmt durch die Gegenwart in die Vergangenheit flüchtete, so suchen jetzt allgemein die edleren Geister Trost in der Erinnerung an das weltbeherrschende Volk der Römer, als dessen Erbe man sich ja vollkommen fühlte. Nicht mehr zu der Kirche, die ihren Glanz verloren hatte und dem Spott verfallen war, konnte man seine Zuflucht nehmen, nnd auch die politischen Ideale des alten Städtetums hatten ihren Zauber eingebüßt. Nichts blieb übrig, als der Stolz auf eine vergangene Herrlichkeit, als die Sehnsucht nach deren Wiedererweckung und der Traum von einem aus den Trümmern und Schutt wiedererstehenden Rom. Und die Wissenschaft grub in der That dieses Rom wieder aus, dessen Namen seit langem so herrlich im Ohre der Italiener wiedergetönt hatte, von dessen Größe und Erhabenheit Dante und Petrarca gesungen hatten. Für das Volk der Appenninischen Halbinsel war diese Wiedererweckung Roms durch die Wissenschaft eine nationale That, welche den gewaltigsten Enthusiasmus wachrief. Und mit der politischen Klugheit eines Augustus divus förderten die neu aufgekommenen Tyrannen nach allen Kräften eine Gelehrsamkeit, deren wiedererstandenes Rom ein totes Rom war, ein Rom, dessen Brutusse längst zu Staub geworden. Je mehr man sich in die Vergangenheit hineinversenkte und an Träumen genügen ließ, je mehr man sich in den Arbeiten der Studierstube gefiel und vom Markte des Lebens zurückzog, desto weniger konnte man für die Gegenwart Schaden anstiften; denn von Romantikern war stets für eine Regierung am wenigsten zu fürchten. In den Palästen der hohen kirchlichen Würdenträger und an den Fürstenhöfen fanden die neuen Männer begeisterte Aufnahme, und was Fürstengunst, Medicäergüte und Mäcenatentum für Kunst und Wissenschaft thun können, das geschah jetzt für die Philologie und Altertumswissenschaft, welche der Alleinherrschaft der Theologie ein Ende bereiteten: in Rom die Päpste Nikolaus V. und Pius II., in Florenz Cosmo von Medici, König Alfonso von Arragonien, der 1442 in den Besitz von Neapel gelangte, und Federigo da Montebeltro,

der Herzog von Urbino, ſind die großen Förderer des Humanismus in ſeinen Anfängen.

Ein jugendfroher Begeiſterungsrauſch erfaßte die gelehrte Welt Italiens. Neue Schriften der griechiſchen und römiſchen Autoren, bis dahin unbekannt und verſchollen, ſtiegen an jedem Tag aus den ſtaubigen Winkeln von Kloſterbibliotheken hervor, und bereits um 1430 hat man die Hauptmaſſe der noch vorhandenen Werke der lateiniſchen Klaſſiker zuſammen. Plaſtiſche Bildwerke werden aus der Erde ausgegraben, alte Inſchriften, Vaſen, Münzen, Gemmen geſammelt, und ſtaunend, bewundernd ſteht man vor den noch reich vorhandenen Baureſten der Vergangenheit, und eine geborſtene und zerbrochene Säule erſcheint von höherem Werte als das gewaltigſte von mittelalterlichen Meiſtern errichtete Architekturwerk. Noch immer wendet ſich die Teilnahme hauptſächlich der lateiniſchen Litteratur zu, aber auch die althelleniſche Welt tritt in ſchärferen Umriſſen hervor, und der Byzantiner Manuel Chryſoloras kommt als der erſte von litterariſcher Bildung nach Florenz, um die erſten gründlicheren Kenntniſſe der griechiſchen Sprache in den Gelehrtenkreiſen zu verbreiten. Das goldene Zeitalter der klaſſiſchen Philologie iſt angebrochen, und die Freude am Studium des Lateiniſchen drängt alle anderen geiſtigen Beſtrebungen in den Hintergrund. Die italieniſche Sprache ſieht man nur für ein verdorbenes Latein an, und das mittelalterliche Mönchslatein verfällt dem Spott und der Verachtung. Kein höheres Ziel, als ſo zu ſprechen und zu ſchreiben, wie die Väter ſchrieben und ſprachen, an klaſſiſcher Reinheit des Stiles den Alten gleich zu kommen. Man macht die Entdeckung, daß ſich das vollkommenſte Latein in den Schriften des phraſendrechſelnden geſchwätzigen Cicero findet, und die Verehrung für dieſen Meiſter des weichlich-eleganten Stils, dem die Form mehr gilt als der Inhalt, hat ſich in den Tagen Bembo's bereits bis zur Abgötterei verſtiegen. Von neuem lebte die Kunſt der Beredſamkeit auf, und wie in den erſten Jahrhunderten nach Chriſti die Sophiſten, ſo zogen jetzt die Männer der neuen Gelehrſamkeit von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt, um als Prunkredner durch ihre Vorträge den Feſtlichkeiten der Großen erſt die rechte Weihe zu verleihen. Verhätſchelt von der vornehmen Geſellſchaft, die Löwen des Tages, auf vertrauteſtem Fuße mit den Päpſten, Kardinälen und Fürſten verkehrend, verfallen ſie, wie alle Virtuoſen, in eine maßloſe Eitelkeit, reden von ſich ſelber mit den Ausdrücken der höchſten Bewunderung und überhäufen ſich gegenſeitig mit den ausſchweifendſten Lobhudeleien oder den bitterſten Schmähungen. Schriften über Grammatik und Altertumswiſſenſchaft, Klaſſikerkommentare, moraliſche Abhandlungen, wie ſie Cicero und Seneca geſchrieben hatten, Bücher geographiſchen und geſchichtlichen Inhalts, vor allem zahlreiche Briefe in Vers und Proſa traten an die Öffentlichkeit, aber das höchſte Gewicht wird immer auf den ſprachlichen

Ausdruck, den klassisch-korrekten und eleganten lateinischen Stil gelegt. Eine wesentlich nur philologische Richtung herrscht in der Frühsommerzeit des italienischen Humanismus vor; die Namen eines Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380—1459), Leonardo Bruni (gest. 1444), Guarino von Verona (1370—1460), eines Valla (1407—1457), Francesco Filelfo (1398—1481), eines Aneas Sylvius, der als Pius II. 1458 den päpstlichen Thron bestieg, verliehen ihr den höchsten Glanz.

Papst Pius II. (Aeneas Sylvius).

Das alte Christentum hatte in der Bekämpfung der heidnisch-antiken Bildung eine Hauptaufgabe gefunden, und das ganze Mittelalter hindurch lebte die orthodoxe Gesinnung eines Bonifacius fort. Der feste, sichere Glaube und die ruhige Frömmigkeit aber mußten erschüttert werden, als dem christlichen Dogma das Dogma von der alleinseligmachenden Herrlichkeit und Schönheit der griechisch-römischen Kultur entgegentrat, als die Theologie nicht mehr für die höchste Wissenschaft angesehen wurde, sondern ihr die Wissenschaft von der Welt und dem Menschen, der Humanismus, die Alleinherrschaft streitig machte. Im allgemeinen verstand man es wohl, christliche Rechtgläubigkeit mit der abgöttischen Verehrung der antiken Bildung zu verbinden, wie das Petrarca gethan hatte, aber es bildete sich mehr und mehr ein Vernunftchristentum aus, das allerdings von der Wahrheit der überlieferten Lehre überzeugt war, aber nicht mehr die alte Glaubensinbrunst besaß, nicht mehr ganz und völlig dem Christentum sich hingeben konnte. Man ward gleichgiltig in religiösen Dingen und machte aus Gewohnheit und um des Beispiels willen die äußeren Ceremonien mit.

Digitized by Google

ohne daß man innerlich dabei beteiligt war. Man richtete ſich dabei nach ſeinen Vorteilen. Äneas Silvius, der Verfaſſer des lüſternen Liebesromanes von „Euryalus und Lucretia“, führt ein ſinnliches Wohlleben und als Vorkämpfer der reformatoriſchen Beſtrebungen ſtreitbare Reden für die kirchliche Freiheit; ſobald er jedoch Papſt geworden, wendet er ſich lächelnd gegen die Ideale ſeiner eigenen Vergangenheit und wirft ſich auf die Seite des Abſolutismus. Schon in den Anfängen des Humanismus klagen Myſtiker und Orthodoxen über den ſich ausbreitenden Paganismus, und die kühneren vorurteilsloſen Geiſter brechen bereits wirklich mit dem chriſtlichen Glauben und ſuchen ihr Heil in den Lehren der Stoa. Andere verlachen und verſpotten all die Lehren von den Strafen des Jenſeits und wollen nichts, als die Genüſſe des Diesſeits mit vollen Zügen ausſchöpfen, keinem verantwortlich als nur ſich ſelbſt.

Coſimo de Medici.
Nach dem Gemälde von Jacopo de Pantormo.

Die rein philologiſchen Beſtrebungen nehmen einen philologiſch-philoſophiſchen Charakter an. Eine ſyſtematiſche Philoſophie war auch den älteren Humaniſten noch etwas Unbekanntes, und philoſophieren hieß bei ihnen moraliſieren. Jetzt aber erwacht von neuem die Spekulation, als die bis dahin nur indirekt bekannte Lehre Plato's durch byzantiniſche Gelehrte in Italien verbreitet wurde. Gregorius Gemiſthos, der ſich zu Ehren ſeines Meiſters Plethon (Plato) umgetauft hatte, ein Neuplatoniker und offener Gegner des Chriſtentums, gewann Anhänger und Bekenner, zu denen auch Coſimo von Medici gehörte. Von dieſem gegründet trat zu Florenz die nach dem Vorbild der platoniſchen gegründete Akademie ins Leben; innige Bande der Seelenfreundſchaft und Geiſtesverwandtſchaft verknüpften ihre Mitglieder, wie einſt die Männer des ſokratiſch-platoniſchen Kreiſes. Sympoſien wurden gefeiert, und wenn bei dieſen Gaſtmählern die Speiſen und Getränke nur einfach waren, einfach, wie es für echte Geiſtesariſtokraten ſich ziemte, um ſo mehr berauſchte man ſich an geiſtigen Genüſſen, an Vorträgen und Disputen. Obwohl man durch Marſilio

Ficino (1433—1499), den Übersetzer und Erklärer Plato's, dessen Schriften selber in die Hand bekommen hatte, so war man doch noch nicht eines reinen Verständnisses fähig, und unbewußt deutete man die platonischen Anschauungen zu neuplatonischen um. Aristoteles, die große Autorität des Mittelalters, sieht seinen Ruhm verblassen, und der Ruhm Plato's geht im hellsten Glanze empor. Aristoteliker und Platoniker streiten heftig darüber, wem von den beiden großen Meistern der Vorrang gebührt. Während in den übrigen Humanistenkreisen der Skepticismus und die Gleichgiltigkeit in religiösen Dingen oder ein äußerliches Vernunftchristentum vorherrschen, gelangen in den Kreisen der florentinischen Akademiker innerlich-religiöse Stimmungen zum Durchbruch, ähnlich wie sie in den ersten Jahrhunderten nach Christus unter den Neuplatonikern aufstehen und die jetzt neu an den Worten Plato's sich entzündeten. Mystik, Spiritismus und Wunderglaube konnten da nicht ausbleiben, und die theosophischen Bestrebungen des begeisterten Schwärmers Pico della Mirandola (1463 bis 1494) nahmen einen orientalisierenden Charakter an; auch er glaubte bei den Weisen des Ostens die Lösung aller Geheimnisse finden zu können, suchte die Erlösung der Menschheit in Magie und Zauberei und studierte die Kabbala, Hebräisch, Chaldäisch und Arabisch. Sein Freund Girolamo Benivieni (gest. 1542) verlieh diesen ekstatischen Sehnsuchtsstimmungen dichterischen Ausdruck und sang von der Liebe in jener Verzückung, welche zu Dante's Zeit der Lyrik eigentümlich war. Die Glockenklänge einer neuen Religion, welche, dem Dogmenglauben entfremdet, erhaben über den Unterschied der Religionsbekenntnisse auf den Pantheismus zustrebt, tönen leise herüber, — aber noch ist's wesentlich nur Sehnsucht nach Vertiefung und Erneuerung des religiösen Lebens.

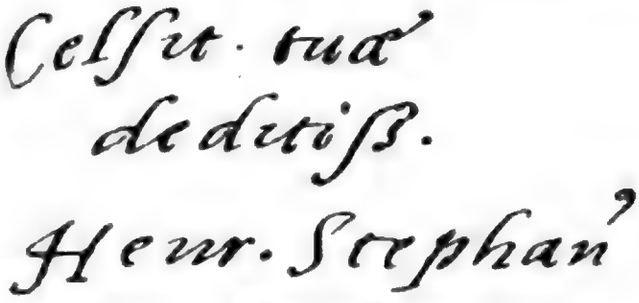
Pico della Mirandola.
Nach dem Gemälde von George Georgion und dem Stich von Lorieux.

Italien blieb auch fernerhin das goldene Heimatsland des Humanismus, welcher zur üppigsten Blüte gelangte, als ein Angelo Politziano, Pontano

Digitized by Google

und Sannazaro und ein Kardinal Bembo die formvollendetsten lateinischen Verse und die eleganteste Prosa schrieben, ein Machiavelli und Guicciardini aus der Betrachtung der antiken Geschichte und aus antikem Geiste heraus die Grundlehren der modernen Staatskunst aufstellten und die Geschichte in neuer rein realistischer Auffassung ließen verstehen lehren.

Von Italien aus eroberte der Humanismus bald alle germanischen und romanischen Länder. Begeisterte Apostel trugen überall die Botschaft hin von der Schönheit und Herrlichkeit der wiedererstandenen Welt der Antike, und reisende Gelehrte, welche die Apenninen-Halbinsel besucht hatten, kehrten als überzeugte Jünger zur Heimat zurück und warben dort neue Anhänger. Der deutsche Kaiser Maximilian und Franz I. von Frankreich, in England der Herzog Humphrey von Gloucester zeichneten sich als Förderer der aufblühenden weltlichen Wissenschaft aus, und in Frankreich, in den Niederlanden und in Deutschland, wie in England erscheinen eine Reihe glänzender Geister, welche das Werk der Italiener fortsetzen und neue Wege aufschließen.



Faksimile der Unterschrift eines Briefes von Henri Etienne (Stephanus) vom 17. Januar 1595 an den Erzbischof Julius von Würzburg.

In Paris, am glänzenden Hofe des ritterlichen Franz I., der, vom Geiste seiner Zeit ergriffen, mit Gelehrten und Künstlern sich umgab und den Buchdruckern, den einflußreichen Jüngern der humanistischen Wissenschaft und den Verbreitern der Werke der alten Klassiker ehrfürchtige Bewunderung entgegenbrachte, nehmen die mathematischen, philologischen und philosophischen Studien, unabhängig von der Kirche, mächtigen Aufschwung. Wilhelm Budé (geb. 1467) begründete die antiken Studien und warf sich vornehmlich auf die Kenntnis des Griechischen, und in seine Stufen traten Robert Estienne (Stephanus), der erste Bibeldrucker Frankreichs, und sein größerer Sohn, Heinrich Estienne (gest. 1598), der kühne Satiriker und trotz seiner humanistischen Studien ein beredter Verteidiger der französischen Sprache, sowie der wissensdurstige Lyoner Buchdrucker Estienne Dolet. Jacques Amyot verdrängte mit seiner Plutarchübersetzung die Ritterromane aus den Händen der Hof- und Edelleute und begeisterte sie für die Tugenden der Plutarch'schen Helden. Ramus entthronte in bitteren Kämpfen mit den Pariser Universitäten den Aristoteles, Scaliger, Casaubonus und Salmasius sichteten als scharfe Kritiker und Exegeten die Werke der altklassischen Schriftsteller und Poeten. Ein Dolet erlitt als Märtyrer der freien Aufklärung 1546 den Feuertod, Ramus fiel als Opfer der Bartholomäusnacht, Robert Estienne mußte um seiner ketzerischen

Geſinnungen willen flüchten, und ſein Sohn führte als Vorkämpfer der neuen Freiheit ein unruhiges und gequältes Leben.

In den Niederlanden hatte Geert Groote 1376 die „Brüderſchaft des gemeinſamen Lebens“ geſtiftet, die anfänglich ihr Beſtreben vornehmlich auf den Unterricht in der Volksſprache gerichtet hatte und dann auf die Einwirkungen von Italien her auch das Studium des Lateiniſchen und Griechiſchen mächtig förderte. Die Mutterſprache ſollte beim Gottesdienſt zur Anwendung kommen, die Bibel in die Sprache des Volkes überſetzt werden. Aus Geert Groote's Schule ging Weſſel Gansvoort hervor, der die Platoniſche Philoſophie verkündete, und Erasmus von Rotterdam (1467—1536), der „Voltaire des 16. Jahrhunderts“, der glänzendſte Geiſt der niederländiſchen Renaiſſance, der elegante, witzige und ſcharfe Bekämpfer des Klerikalismus und der Scholaſtik, der die kritiſche Methode der klaſſiſchen Philologen Italiens nun auch auf die Bibel übertrug und den gereinigten Text herſtellte, an den ſich Luther bei ſeiner Überſetzung hielt.

Der niederländiſche Humanismus unterſchied ſich nicht unweſentlich von dem italieniſchen. Der Geiſt eines Geert Groote war dort mächtig, und in religiöſen Dingen dachte man noch ganz anders ernſt denn die italieniſchen Humaniſten des 16. Jahrhunderts. In Italien wie in den Niederlanden überſchüttet man Kirche und Geiſtlichkeit mit bitterem Spott, aber dort erklingt das laute Lachen eines Weltmannes, der keineswegs ſich moraliſch entrüſten will, der eleganten vornehmen Bildung über die plumpe Unbildung, während die Angriffe eines Erasmus auch Angriffe eines Sittenpredigers ſind, der Savonarola und Luther immerhin nahe ſteht. Der niederländiſche Humanismus kennt nicht den reinen Schönheitskultus und die rein weltlichen Geſinnungen des italieniſchen Humanismus. Ihm bedeutet die Theologie doch noch immer die höchſte Wiſſenſchaft und der chriſtliche Glaube das beſte Gut. All ſeine neuen Kenntniſſe, ſeine tüchtige formale Bildung haben doch nur dann wahren Wert, wenn ſie im Dienſte des Göttlichen verwandt werden können. Und wenn die Italiener das „Odi profanum vulgus“ auf ihre Fahnen geſchrieben haben und eine hinter hohen Mauern vor dem Pöbel verſteckte Republik der oberen Zehntauſend des Geiſtes errichten, ſuchen Geert Groote und Erasmus von Rotterdam den Anſchluß an das Volk und verraten jene friſche und tüchtige volkstümliche Geſinnung, die bei Luther ſo herrlich und machtvoll durchbricht.

In dem deutſchen Humanismus kreuzen und berühren ſich der italieniſche und der niederländiſche Geiſt. Georg Feuerbach hielt als der erſte in Deutſchland 1454 Vorleſungen über Vergil, Juvenal und Horaz, und Äneas Sylvius erſchloß als der Erzieher Maximilians dem Kaiſer den Zauber der neuen Welt und machte ihn zu einem redlichen Förderer und Verehrer von Wiſſenſchaft und Kunſt. Conrad Celtes, ein Bauernſohn

Erasmus von Rotterdam.
Nach dem Gemälde von Holbein.

Digitized by Google

aus Wipfeld in Franken, geb. 1459, geſt. 1508, Jakob Locher (1471 bis 1528), der Horazherausgeber, Überſetzer von Brants Narrenſchiff ins Lateiniſche, welcher als der erſte entſchieden mit der Scholaſtik brach.

Vide NON APPET A° M D XVIII
Ioannes Reuchlin phorcēn LL. Doctor.

Johannes Reuchlin.
(Nach dem Stich von J. A. Haid.)
Die faksimilierte Unterſchrift ſtammt von einem lateiniſchen Briefe an Willibald Pirkheimer vom 6. April 1518.

Heinrich Bebel (geb. 1457) kamen aus der italieniſchen Schule, während ſich vom Oberrhein und von Weſtfalen her die niederländiſchen Einflüſſe ausbreiteten.

Johannes Reuchlin (1454—1522) beſchäftigte ſich als einer der erſten in Deutſchland mit dem Studium der griechiſchen Sprache und als der erſte Chriſt mit dem Hebräiſchen; die fanatiſche Verfolgung der Dominikaner rief er gegen ſich wach, als er dem getauften Juden Johannes Pfefferkorn entgegentrat, welcher mit Reuegatenfanatismus zur Vernichtung

Digitized by Google

aller hebräiſchen Bücher aufgefordert und dabei die letzten zelotiſchen Scholaſtiker in Köln, einen Jakob von Hochſtraten, einen Arnold von Tungern auf ſeiner Seite hatte. Der ganze Humanismus ſchlug ſich in dem heftig entbrennenden Kampf auf ſeine Seite, vor allem aber die Männer der Erfurter Univerſität, ein Crotus Rubianus, ein Eobanus Heſſus.

De fide concubinarum in ſacerdotes
Queſtio acceſſoria cauſa ioci ꝛ vrbanitatꝭ in qōlibeto Heidel-
bergēſi determinata a magiſtro Paulo oleario heidelbergeñ.

Fakſimile eines Holzſchnittes aus Jakob Wimpfelings „De fide concubinarum in sacerdotes".

Jakob Wimpfeling, einer der Begründer des deutſchen Humanismus (1450–1528), gab in dieſer, 1501 zu Ulm gedruckten Schrift eine heftige ſatiriſche Verſpottung der Unſittlichkeit des Pfaffentums. Der Holzſchnitt charakteriſiert die pfaffenfeindlichen Stimmungen der Humaniſten: im Mittelpunkt die Pfaffenköchin, in der Hand die Klinke zur Hölle, zärtliche Blicke dem Weltgeiſtlichen und dem Mönch zuwerfend. Ihnen, die zum Himmel abziehen wollen, tritt ein Türke entgegen, hinter dem Türken ein deutſcher Ritter und ein armes ausgeplündertes Bäuerlein, die nur darauf warten, den verhaßten Geiſtlichen eins auszuwiſchen. Links im Hintergrund der ſpöttiſch dreinblickende Ludwig Hohenwang, der Drucker des Buches.

(Nach Muther, Die deutſche Bücherilluſtration der Gothik und Frührenaiſſance. München und Leipzig. Georg Hirth.)

Der Kampf ward zum Kampf um alten und neuen Geiſt, um Scholaſtik und Humanismus, und unter dem lauten Gelächter aller gebildeten Geiſter wurde die Scholaſtik endgiltig begraben, als jene „Briefe der Dunkelmänner“ („Epistolae obscurorum virorum“) erſchienen, in denen die antiklerikale Satire ihre wuchtigſten Streiche führte, ihren glänzendſten Witz entfaltete, Mönchsdummheit, Unwiſſenheit und dumpfe Orthodoxie mit aller Überlegenheit klaſſiſcher Bildung verſpottet wurden. Crotus Rubianus hatte die erſte und beſte Sammlung von Briefen, die 1515 erſchienen, faſt allein verfaßt, an der zweiten waren ſtark auch Ulrich von Hutten und der Graf Hermann von Neuenahr beteiligt.

Unter dem Himmel Englands blühten die erſten zarten Keime ſchon zu Anfang des 15. Jahrhunderts heran; Herzog Humphrey von Gloucester, eine Cäſar Borgia-Natur, ebenſo genuß- wie erkenntnisgierig, ſtand bereits mit den italieniſchen Humaniſten in Briefwechſel und wandte der Oxforder Bibliothek großartige Schenkungen zu. Aber die Zeit der Roſenkriege verzögerte die Entfaltung der Blüte, und erſt gegen Ausgang des Jahrhunderts beginnt der Geiſt der neuen Wiſſenſchaften auch jenſeits des Kanals große Gebiete zu erobern. 1497 kam Erasmus von Rotterdam zum erſtenmale nach England und traf in Oxford einen Kreis ausgezeichneter Männer, einen William Graye, einen Thomas Linacre und John Colet, die alle drei in Italien zu den Füßen Angelo Poliziano's und des Griechen Demetrius Chalcondylas geſeſſen hatten. Als neunzehnjähriger Student verkehrte mit dieſen Männern auch Thomas Morus, der Verfaſſer der Utopia, der glänzendſte Vertreter des engliſchen Humanismus und einer der edelſten Söhne, einer der größten Geiſter ſeines Landes. Am 6. Juli 1535 ſtarb er auf dem Blutgerüſt, weil er einem Heinrich VIII. ſein Gewiſſen nicht zum Opfer bringen mochte. Innige Freundſchaft verband ihn mit Erasmus, zu dem er ebenſo in geiſtiger Verwandtſchaft ſteht wie zu Pico della Mirandola, von dem er einige Werke ins Engliſche überſetzte. Der religiöſe Zug, welcher den germaniſchen Humanismus charakteriſiert, tritt bei ihm ſcharf und lebendig hervor, der Geiſt eines aufgeklärten, milden und duldſamen Chriſtentums.

Humaniſten nannten ſich die Männer der neuen Zeit, weil ſie dem Wiſſen von Gott und dem Jenſeits das Wiſſen von dem Menſchen und der Welt entgegenſetzten, der theologiſchen Autorität der Scholaſtiker das eigene ſelbſtändige Erkennen, die Vernunft und die Erfahrung, weil ſie von dem Menſchen ganz anders hoch und würdig dachten, als es das Mittelalter gethan hatte. Ein anderer Name war Poet, und mit nicht minderem Rechte durften ſie dieſe Bezeichnung beanſpruchen, wenigſtens um ihrer Begeiſterung für die Poeſie willen. Kaum iſt einer unter den Humaniſten, der nicht ſeine lateiniſchen Verſe geſchmiedet hätte, und viele von ihnen wurden grade als Dichter aufs glänzendſte zu ihrer Zeit gefeiert. Sie ſchrieben

in einer internationalen Sprache, die überall in Europa in den Kreiſen der höheren Bildung verſtanden wurde und den Unterſchied der Stammesherkunft vergeſſen ließ, in einer Sprache, welche für viele einer Dichtung höheren Anſpruch auf Beachtung verlieh, als es die einheimiſche Volksſprache vermochte. Dennoch liegt das Verdienſt der Humaniſten ausſchließlich in ihren wiſſenſchaftlichen Arbeiten, in dem, was ſie für die Aufklärung der Menſchheit gethan haben, in der Freiheit und Vorurteilsloſigkeit ihres Denkens, in ihrem ſiegreichen Kampfe gegen das Mittelalter. Von ihren außerordentlich zahlreichen Dichtungen hat ſich wahrhaft lebendig nicht eine einzige erhalten, trotz all des großen Beifalls, den ſie bei den Zeitgenoſſen fanden, und trotz des nicht zu unterſchätzenden Einfluſſes, den ſie auf die Poeſie in den Nationalſprachen ausgeübt haben. Ihre Dichtung fließt als ein großer Kanal durch alle europäiſchen Litteraturen dahin und durchtränkt dieſe tief mit den überreichen Fluten der antiken Bildung, ſie iſt der extremſte, aber dafür auch ſchärfſte und reinſte Ausdruck der klaſſiciſtiſchen Poeſie, welche von nun an eine ſo große Rolle ſpielen wird und ſtets mehr oder weniger deutlich die Charaktermerkmale der humaniſtiſchen Dichtung an ſich trägt. Deren Wiege ſteht in der Studierſtube von Grammatikern und Schulmeiſtern, die keineswegs innerlich tief Empfundenes und Angeſchautes zur klaren Geſtaltung bringen wollten, ſondern das Verſemachen als eine Übung in der Erlernung der lateiniſchen Sprache betrachteten, in der Metrik, in der Kürze und Schönheit des Ausdrucks, in der Feinheit der Darſtellung ſich üben wollten. Was in der Poeſie Mittel iſt, wurde ihnen zum Zweck, die äußere Formentechnik, das Erlernbare, Handwerksmäßige in der Kunſt galt ihnen als das eigentlich zu Erreichende. Bei vielen kam es nie über dieſes unterſte Schülertum hinaus, aber auch die beſten unter den Dichtern, und es ſind wirkliche und tüchtige Dichter darunter, wurden den innerſten Geiſt der Schule nicht los und ſchätzten mehr als alles andere die Schönheit des ſprachlichen Ausdrucks, den ſinnlichen Wohlklang und die Korrektheit der Form. Doch auch dieſer Formalismus iſt noch äußerlicher Natur und nicht jener innerliche Formalismus der Arioſt'ſchen Poeſie. Natürlich ahmte man ſklaviſch die antiken Poeten nach, ebenſo ſklaviſch, wie die Römer den Griechen ſich unterworfen hatten. Und dabei ging man nicht auf die wahrhaft großen und urſprünglichen helleniſchen Vorbilder zurück, ſondern kopierte die Kopien; nicht der Atem des Perikleiſchen Zeitalters befruchtete die humaniſtiſche Poeſie, ſondern der Geiſt der ſpäteſten Verfallszeit, und die edelſten Muſter gaben noch die Alexandriner und die römiſchen Dichter der Auguſteiſchen Regierung ab. Seneca galt als der größte aller Tragiker, weit größer als Sophokles, Vergil ſtand höher als Homer, Plautus und Terenz, die barbariſchen Bearbeiter der vornehmen Bildungskomödie Menanders erſchienen als die unübertrefflichen Meiſter des Luſtſpiels, und die geſchmackloſen Erzeugniſſe des ſpätgriechiſchen

Romans hielt man für die edelſten und reinſten Kunſtoffenbarungen. Man übernahm von jenen alles: die Formen, die Stoffe, den Inhalt, die Empfindungen, Gedanken, den Ausdruck, die Bilder und Vergleiche. Man kleidete die Stoffe nur öfter um, und wie man den Gott der Bibel unter dem Namen Jupiter, Chriſtus als Apollo aufführte, ſo behandelte man die zeitgenöſſiſche Geſchichte, ließ die Geſtalten der Bibel und die Kinder der eigenen Zeit auftreten. Die Poeſie des Humanismus war vorwiegend nichts als eine große Maskerade, nichts als eine Ausſtellung von Kleidern und Gewändern. Die römiſche Dichtung kehrt noch einmal mit ihr zurück. Einige an und für ſich reicher begabte Talente erſchienen, doch laſtet auch auf ihnen der ſchwerſte Fluch der Nachahmung. Man findet eine Reihe dichteriſcher Vorzüge, nur nicht den der Selbſtändigkeit und Urſprünglichkeit, ohne welchen eine wirklich bedeutende Kunſt nicht gedacht werden kann. Panegyrika, Elegien, Idyllen, Eklogen und vielfach ſehr üppige Liebesgedichte machen vorwiegend die Lyrik aus, wie in den Tagen Alexandria's liebt man die Epigrammatik, und eine große Freude empfinden die gelehrten Herren vor allem auch an den ſogenannten Facetien, wie ſie zuerſt der bereits genannte Italiener Poggio geſchrieben hatte: Zötchen derbſter Art im Stil der Priapeia aus den Tagen des Auguſtus. In Deutſchland erbaute man ſich lange Zeit vor allem an den Facetien Heinrich Bebels. Die erzählende Dichtung liebte mythologiſche Verwandlungsgeſchichten, behandelte Ereigniſſe der Zeit- und Hofgeſchichte, ſowie bibliſche Stoffe, und reich wurde vor allem auch das Gebiet des Lehrgedichtes angebaut.

Ebenſo zahllos ſind die Tragödien und Komödien dieſer neulateiniſchen Poeſie. Schon Petrarca hatte ein Luſtſpiel in lateiniſcher Sprache geſchrieben, und ſpäter erſchienen ähnliche Dichtungen, Tragödien und Komödien, die letzteren meiſt Hetären-, Kuppler- und Verführungsgeſchichten, ſo frei, wie's dem Geſchmack der Humaniſten entſprach. Auch Gegenſtände der gleichzeitigen Geſchichte wurden dramatiſiert, nur weniger im klaſſiſchen als im mittelalterlich-epiſch-chronikaliſchen Stil der Rappreſentazione, d. h. ein Ereignis ohne viel Kunſt in Dialoge zurechtgeſchnitten und ohne daß man vom dramatiſchen Aufbau, von Motivierung und Charakteriſtik ſchon etwas wußte. Die Bewunderung vor dem griechiſch-römiſchen Theater ſteigerte ſich, als man anfing, Plautus und Terenz ſelber öffentlich aufzuführen. Der gelehrte Pomponius Lätus hatte damit in Rom begonnen, und ſein Beiſpiel fand bald Nachahmung an den anderen Fürſtenhöfen, ſo in Florenz und am Hofe Ercoles von Eſte in Ferrara, wo ſie beſonders prachtvoll in Scene gingen. Conrad Celtes, Bebel und Reuchlin gehörten zu den erſten deutſchen Humaniſten, welche ſich im neulateiniſchen Drama verſuchten; weckte doch auch Celtes als Entdecker und Herausgeber der Werke der Nonne Hroswitha die Erinnerung an dieſe erſte deutſche Dramatikerin in lateiniſcher Zunge. Celtes, der erſte poeta laureatus der Deutſchen, — Kaiſer

Friedrich III. krönte ihn feierlich nach italieniſcher Sitte zum Fürſten der Dichter, wie Petrarca ſeiner Zeit gekrönt war, nur daß Celtes eine ſolche Ehre kaum verdiente, — ſchrieb in ſeinem „Ludus Diana“ eine Art Maskenſpiel mit Geſang und Tanz voll höfiſcher Schmeicheleien gegen Kaiſer Maximilian, Heinrich Bebel eine pädagogiſche Komödie, oder noch beſſer, einen Dialog über die Pflege von Kunſt und Poeſie in den Schulen, während Reuchlin in ſeiner Komödie „Scenica progymnasmata“ den bekannten Maitre Pathelin Pierre Blanchets, die luſtigſte Farce des altfranzöſiſchen Theaters ins Lateiniſche überſetzte, worauf ſie Hans Sachs für die deutſche Bühne gewann. Unter dem Einfluß der Reformation und den Nachwirkungen der mittelalterlichen Myſterien entwickelte ſich das Drama bei uns vorwiegend in einer religiös-geiſtlichen Richtung und entlehnte ſeine Stoffe zumeiſt der Bibel; die Geſtalten des verlorenen Sohnes, des armen Lazarus, der keuſchen Suſanna, die ſchöne Eſther u. ſ. w. ſtehen im Vordergrunde. In den proteſtantiſchen Ländern, beſonders in Süddeutſchland und Sachſen gelangte es zur Blüte; Gelehrte, Prediger, Schullehrer ſind die Verfaſſer und drücken ihm ein trockenes, lehrhaftes Gepräge auf, verleihen ihm einen ausgeprägt tendenziöſen Charakter und kämpfen in ihnen für die Wahrheit der evangeliſchen Lehre. Xyſtus Betulius (Sixt Birk) aus Augsburg (1500—1554), Thomas Naogeorgus (Kirchmayer), 1511—1563, Georgius Macropedius (1475—1558), und vor allem Nicodemus Friſchlin (1547—1590) zeichneten ſich auf dieſem Felde aus. Friſchlin ſteht auf der Höhe der Entwickelung, zu welcher ſich in Deutſchland das Drama des 16. Jahrhunderts erhob. Er überholt entſchieden Hans Sachs. Freilich verſteht auch er noch ſehr wenig von einem dramatiſchen Aufbau, von der Entwickelung einer Handlung, von Spannung und Steigerung, aber er hat von den römiſchen Luſtſpieldichtern doch ſchon die Grundzüge einer Charakteriſtik gelernt und beſitzt ſelber eine reichere

Nicodemus Friſchlin.
(Faksimile des Titelbildes von Georg Pflügers „Vita Nicodemi Frischlini“, Straßburg 1628.)

Begabung für Komik und Satire. In dem einen ſeiner Dramen („Julius redivivus“) gelangt ſein deutſch-nationaler Stolz zum Durchbruch; Julius Cäſar und Cicero kommen aus der Unterwelt zur Erde zurück und gelangen auf ihrer Reiſe nach Deutſchland. Beide ſind voller Staunen über die Wunderdinge, die ſie dort erblicken. Als erſter begegnet ihnen Hermann, und Cäſar ergeht ſich in lauter Bewunderung über die Erfindung des Schießpulvers, über die Kanonen und die deutſche Kriegsausrüſtung, ſowie die Staatsverfaſſung, während der gelehrte Cicero, der mit Eobanus Heſſe zuſammentrifft, über die Buchdruckerkunſt und die neulateiniſche Poeſie in eitel Entzücken gerät. Welch ein geſegnetes Land, in dem man ſo vortrefflich Latein zu reden weiß. In einer anderen Komödie „Phasma“ verficht der Dichter die Sache Luthers gegen alle ihre Angreifer, und überſchüttet Papiſten und Zwinglianer und all die proteſtantiſchen Sektierer, die Wiedertäufer vor allem mit Spott und Hohn. Friſchlins Dramen wurden vielfach ins Deutſche überſetzt und übten damit einen unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung des deutſchen Schauſpiels aus. Nach einem vielbewegten und moraliſch ziemlich anrüchigen Leben ſtarb der Dichter eines tragiſchen Todes. Er geriet in einen Streit mit dem Herzog von Württemberg und wurde gefangen nach Hohenurach gebracht. Bei einem Fluchtverſuch zerriß das Seil und er ſtürzte zerſchmettert an die Erde.

Auf Univerſitäten und gelehrten Schulen kamen dieſe lateiniſchen Dramen zumeiſt zur Aufführung, und beſonders zeichnete ſich gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts die Straßburger Akademie durch die ſcenariſche Pracht in den Darſtellungen griechiſcher und lateiniſcher Schauſpiele aus, ſowohl der Werke der antiken Dichter ſelber, wie ihrer neueren Nachahmer.

Die antikiſierende Poeſie in der Volksſprache unterſcheidet ſich natürlich öfter nur durch die Sprache von dieſer lateiniſchen Poeſie, nehmen doch verſchiedene von den lateiniſchen Dichtern auch eine Stelle in der Nationallitteratur ein, ſo Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro und der Kardinal Bembo, welche im Verein mit dem vortrefflichen Elegiker und Lehrdichter Giovanni Pontano (1426—1503) auf den Höhen des italieniſchen Humanismus und der neulateiniſchen Poeſie ſtehen. Von den Neulateinern Deutſchlands mögen noch Eobanus Heſſus, Euricius Cordus, Georg Sabinus und vor allem Petrus Lotichius Secundus (1528—1560) genannt werden, von den Niederländern der Erotiker Johannes Nicolai Sekundus, der Dichter der „Küſſe“ (1511—36), der als Poet auch die ſpäteren Grotius, Heinſius, Lipſius übertrifft, von Erasmus von Rotterdam gar nicht zu reden, — während unter den Engländern neben Thomas Morus noch immer am bekannteſten Georg Buchanan (1506 bis 1582) und der Epigrammatiker Joannes Owenus (Owen, geſt. 1623) geblieben ſind.

Die italieniſche Renaiſſancepoeſie.

Der allgemeine äſthetiſche Charakter der Renaiſſancepoeſie in Italien. Atelierkunſt. Ihr Mangel an idealem Gehalt. Kultus des Formalen. Die antikrömiſche Poeſie und der Klaſſicismus. Klaſſicismus und Romantik. Die romantiſche Ironie. Gegenſätze zwiſchen der Kunſt Dante's und der der Renaiſſancezeit. Der Objektivismus der letzteren. Malerei und Schilderungspoeſie. Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur. Der Muſenhof Lorenzo's von Medici. Lorenzo de Medici als Dichter. Angelo Poliziano. Poliziano's „Orpheus" als erſte Schöpfung der commedia erudita. Die Anfänge des komiſchen und des romantiſchen Ritterepos. Luigi Pulci und Bojardo. Die Poeſie am Hofe von Neapel. Jacopo Sannazaro und die Schäferpoeſie. Die Renaiſſancepoeſie auf ihrer Höhe. Papſt Leo X. Arioſt. Sein Leben. Arioſt als Dramatiker. „Der raſende Roland." Arioſts Bedeutung für die Entwickelungsgeſchichte der Poeſie. Teofilo Folleuzo. Die Klaſſiciſten. Drama und Lyrik treten hinter das Epos zurück. Gründe dafür. Der Petrarcismus in der Lyrik. Molza. Kardinal Bembo. Giovanni della Caſa. Guidiccioni. Tanſillo. Michel Angelo. Vittoria Colonna und die dichtenden Frauen. Die klaſſiciſtiſche Tragödie. Das antikiſierende Luſtſpiel. Kardinal Bibbiena. Machiavelli als Luſtſpieldichter. Das Äußere der dramatiſchen Aufführungen. Die commedia dell' arte. Die Gegner des Klaſſicismus und die ſatiriſch burleske Poeſie. Pietro Aretino. Berni. Lasca. Die Novelliſtik. Das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts. Die Stimmungen der Übergangszeit. Torquato Taſſo. Sein Leben. Charakter ſeiner Poeſie Seine Lyrik. „Das befreite Jeruſalem." „Aminta." Guarini.

Die große Bewegung des Humanismus hatte von Italien her ihren Ausgang genommen, und nirgendwo ſonſt lauſchte man mit ſolcher Begeiſterung den Worten der alten Dichter und Weiſen. Man war am weiteſten vorgeſchritten und ſtand am nächſten den Anſchauungen von heute. Hier fand die derbſinnliche bakchantiſche Genußfreude ihre begeiſtertſten Jünger; in kirchlichen und religiöſen Dingen herrſchte vielfach Gleichgiltigkeit und die größte Gleichgiltigkeit im Vatikan zu Rom. Die politiſchen Zuſtände ſahen ſo verwirrt wie nur möglich aus. Zu großen Teilen fiel das Land unter Fremdherrſchaft, und alle patriotiſchen Geiſter erkannten mit bitterem Schmerz, daß die politiſche Rolle ausgeſpielt war, und blickten noch hoffnungsloſer in die Zukunft hinaus, die nichts mehr retten und beſſern konnte. Wie Michel Angelo dachten viele: Nichts zu hören und zu ſehen iſt unſer höchſtes Glück. So entfremden ſich die Geiſter den öffentlichen Angelegenheiten und ſuchen die Luſt und die Freude, die ſie draußen

nicht finden können, daheim in der Befriedigung ihrer geiſtigen Bedürfniſſe. Wie man früher in Not und Bedrängnis ſeine Zuflucht zur Religion nahm, ſo nimmt man ſie jetzt zur Poeſie und Kunſt; im berauſchenden Anblick von Farben und Formen, beim Klang der Lauten und Flöten vergißt man den Jammer, der auf den Märkten und Gaſſen wohnt, die Not und das Elend des von den herrſchenden Geſellſchaftsklaſſen ausgeplünderten und gepreßten Volkes. Auch von dieſem Volke will der Poet nichts ſehen und hören: er iſt der Gaſt bei den Feſtmählern der oberen Tauſend, ſitzt mit ſchöngeſchmückten Frauen, Kardinälen und Domherren an einem Tiſch und zecht mit denen, welche ein Leben des glänzenden Luxus führen können, auch wenn alles ringsum in Kriegsflammen ſteht. Die Dichtkunſt wächſt wie eine koſtbare Pflanze in den Treibhäuſern der Vornehmen heran, erblühend an der Gunſt der Höfe, lebendig durch die Gnade eines Fürſten. In dieſen Kreiſen iſt der feinſte Epikureismus zu Hauſe, die höchſte Bildung, das ſicherſte Verſtändnis und der raffinierteſte Kunſtgeſchmack; man ſchwelgt mit beſonderem Behagen in den auserleſenen Reizen eines Kunſtwerkes, welche die große Maſſe kaum zu würdigen weiß, die aber dem Künſtler ſelber und dem wahren Kenner einen der innerlichſten und vornehmſten Genüſſe gewähren. Die italieniſche Renaiſſancepoeſie — darin liegt ihr Vorteil und ihr Nachteil — iſt eine Atelierpoeſie, eine ſybaritiſche Poeſie für Feinſchmecker, welche die Form über den Inhalt ſtellt und weniger dem, was geſagt, Bedeutung zuerkennt, als wie etwas geſagt wird. Der Schatten Petrarca's ſchwebt über ihr, nicht der Schatten Dante's, und alles, was der Sänger Laura's wollte und erſtrebte, will und erſtrebt auch die Dichtung des 16. Jahrhunderts, die aus derſelben Quelle der antiken Bildung ſchöpfte, an welcher ſich Petrarca hingelagert hatte.

Italien vernichtete das Mittelalter, aber es beſaß nicht die ſchöpferiſche Kraft, eine neue Geiſteswelt aufzubauen und eine große poſitive Weltanſchauung für die Dichtkunſt heraufzuführen. Es hatte die große Aufgabe der Regierung der Vergangenheit übernommen und blieb weſentlich auch darin ſtecken. Die Italiener ſind zu Skeptikern und Ironikern geworden, zu witzigen und ſcharfen Beobachtern, die alle ernſten Fragen mit dem echt italieniſchen, fein-ſpöttiſchen Lächeln abthun, das auch den geprieſenen alten römiſchen Vorfahren ſo trefflich zu Geſichte ſtand, und wieder blüht vor allem die ſatiriſche Poeſie. Und nicht nur dieſes Element der Negation verhindert, daß eine Poeſie von neuem und großem Inhalt und Gehalt erſteht, dazu trägt vor allem bei auch die Abgötterei, welche der Humanismus mit der Antike treibt. Wie alle und jede Nachahmung fremder Muſter und Vorbilder das eigene Innenleben nicht zur Entfaltung kommen läßt, ſo gingen auch die italieniſchen Poeten dieſer Zeit vielfach der ſelbſtändigen Gedanken, Empfindungen und Vorſtellungen verluſtig, als ſie ihren Ehrgeiz darin ſetzten, nur nachzuſprechen, was die alten Klaſſiker ſchon vorgeſprochen

hatten. Bei der maßloſen Bewunderung, welche man gerade in Italien der Antike entgegenbrachte, drang auch in die Poeſie der Volksſprache aufs breiteſte der Geiſt der neulateiniſchen, der eigentlich humaniſtiſchen Dichtung ein. Man hatte ſo wenig zu ſagen, und um ſo mehr mußte man durch den ganzen Zauber formaler Schönheiten zu beſtechen ſuchen, Schönheiten, die nicht gering, nicht alltäglich, nicht kindiſche noch auch greiſenhafte Formſpielereien ſein durften, um ein an Intelligenz, an Geſchmack und Kunſtbildung ſo hochſtehendes Geſchlecht befriedigen zu können. Settembrini hat ſicherlich recht, wenn er die großen italieniſchen Dichter der Renaiſſancezeit, mit Ausnahme von einigen wenigen, nur Versmacher nennt, aber dieſe Versmacher waren große Verskünſtler, deren ſeelenloſe, marmorkalte Muſe in farbenleuchtende, prunkvolle Gewänder ſich hüllte, an denen, wenn auch nicht der Geiſt, ſo doch alle Sinne ſich berauſchen konnten. Die Klarheit und Schärfe des Ausdrucks, der Wohllaut der Sprache, die Eleganz und Glätte der Form, die Feinheit des Stils, die Pracht der Bilder, all dieſe Vorzüge machten dieſe Kunſt einem rein äſthetiſchen Empfinden lieb und wert, es ſind all die Vorzüge, welche der klaſſiciſtiſchen Poeſie bis auf den heutigen Tag innewohnen, wenn wahrhaft begabte Künſtler, wie ein Platen, ein Carducci in ihren Dienſt ſich ſtellen, Vorzüge, welche ihr ſo lange Zeit hindurch die eigentliche Lebenskraft verliehen haben.

Italien, das Mutterland der klaſſiciſtiſchen Poeſie, iſt auch das Mutterland der romantiſchen Poeſie. Die romantiſche Poeſie erwächſt auf dem Boden des Klaſſicismus. Daß die Italiener die antikiſierende ſklaviſch nachahmende humaniſtiſche Dichtung zu einer romantiſchen Dichtung umformen, das iſt das Neue, Eigenartige und Selbſtändige, das ſie in dieſem Jahrhundert hervorbringen. Da befreit ſich der moderne und der nationale Geiſt aus den Feſſeln der griechiſch-römiſchen Bildung und ſtellt ſich auf eigene Füße. Die Petrarca'ſche und Michel Angelo'ſche Mißſtimmung gegen die eigene Zeit, die Sehnſucht nach der Ferne und in die Fremde, das iſt, was den italieniſchen Renaiſſancemenſchen tief und allgemein im Blute ſteckt, — unauslöſchlich und unabänderlich die Sehnſucht, neben der Welt der rauhen Wirklichkeit eine Welt des ſchönen Scheins und der reinen äſthetiſchen Freude aufzubauen, eine Welt der Träume, in der man glauben kann, daß ja alles aufs ſchönſte und herrlichſte eingerichtet iſt und daß man ein Recht zum Müßigſitzen und bloßen Genießen hat. Die Welt des ſchönen Scheins ſucht man zunächſt an der Hand des Klaſſicismus, zuletzt an der Hand des Romanticismus. Beide ſind miteinander nahe verwandt in ihrer Tendenz gegen eine realiſtiſche und eine moderne Wirklichkeitskunſt, ſowie in ihren mehr auf das Formale als auf das Inhaltliche gerichteten Beſtrebungen. Stoff und Inhalt ſollen dem Künſtler nicht ſo nahe ſtehen und ihn ſo unmittelbar berühren, daß ſie ihm mehr ſind als der Gegenſtand eines äſthetiſchen Spieles. Der Dichter ſchwebe ganz über ſeinem Stoffe und ſchaue von

Taſſo, Dante, Ariosto, Petrarca.
Nach Raſael.

Digitized by Google

oben herab ſeine Welt wie ein Theater an, — aber fühle und leide nicht ſelber mit und in ſeinen Menſchen. Der Antike trat der Menſch der Renaiſſancezeit noch mit tiefer Ehrerbietung entgegen, ſtaunend und anbetend, und der Klaſſicismus liebte daher eine ernſte Miene, eine feierliche Haltung und eine pathetiſch-prunkvolle Rede. Die Romantik ſuchte hingegen die verſunkene Welt des Mittelalters auf, welcher man ſich innerlich mehr als der altrömiſchen Zeit entfremdet hatte. Man fühlte ſich da noch mehr als fremder Reiſender und unbeteiligter Zuſchauer in einem Märchenlande, das viele ſeltene Merkwürdigkeiten umſchloß, etwa wie Gulliver bei den Liliputanern. Man ſtaunte das Mittelalter nicht an, ſondern fand es wunderlich und lächelte darüber, ſo daß der pathetiſche Klaſſicismus in die ironiſche Romantik ſich verwandelte. Und gerade dieſe Ironie läßt erkennen, daß die romantiſchen Dichter im tiefſten Innern national, modern und realiſtiſch empfanden, ſie iſt der Ausdruck des Zwieſpalts zwiſchen Form und Stoff, der innerlichen Anſchauung und der äußeren Geſtaltung, der Ausdruck des Unglaubens an die Welt, in der man ſich als Künſtler, nicht als Menſch zu Hauſe fühlt.

Die italieniſche Renaiſſancepoeſie beſitzt alſo weſentlich ein äſthetiſches Intereſſe an den von ihr behandelten Stoffen und nimmt keinen rein menſchlichen Anteil daran. Sie erzeugt daher keine großen Charaktere, ſie feſſelt nicht durch ihr Ideenleben, durch ihre Empfindungen. Wenn Dante den Subjektivismus in die neue europäiſche Dichtung hineintrug und eine Ichpoeſie heraufführte, welche nur allzuſehr die objektive Weltdarſtellung vermiſſen ließ, ſo wirft ſich die Poeſie der Renaiſſance auf die entgegengeſetzte Seite und ſucht zu erobern, was dem Sänger der göttlichen Komödie noch fehlte, unbekümmert darum, daß ihr zunächſt das Dante'ſche Erbe dabei abhanden kam. Dante verlor ſich in ſein Ich und in das menſchliche Innenleben, und ebenſo einſeitig geht die Renaiſſancepoeſie in Objektivität auf, in der Betrachtung der Außenwelt und der äußeren ſinnlichen Erſcheinung. Man weiß, welch gewaltigen Aufſchwung damals die bildenden Künſte genommen hatten. Das Größte und Glänzendſte, was Italien hervorbrachte, waren doch die unvergänglichen Schöpfungen ſeiner Maler und Bildhauer. Und der Geiſt der Plaſtik und Malerei beherrſcht auch die italieniſche Poeſie. Sie iſt in dieſer Zeit faſt wie jene eine Kunſt der Zeichnung und der Farben. Sie führt die neue europäiſche Dichtung in die Welt hinein und macht ſie fähig, all die auf das Auge einwirkenden Bilder treu und wahr und in ihren feinen Einzelheiten feſtzuhalten und wiederzugeben. Damit ſchreitet ſie auf dem von Petrarca eingeſchlagenen Wege weiter fort. Aber dieſe Kunſt hat auch *nur* ein Auge, *nur* ein maleriſches Auffaſſungsvermögen. Seelenlos, wie ſie iſt, läßt ſie ſich ausſchließlich von der äußeren ſinnlichen Erſcheinung, von der toten Natur feſſeln. Sie kann ſich nicht genug thun in der Schilderung der körper-

lichen Reize einer ſchönen Frauengeſtalt, während ihr das menſchliche Fühlen, das Innenleben und der Charaktergehalt gleichgiltig bleiben. Daher auch jenes ausführliche, in die Einzelheiten eingehende Beſchreiben der Schönheit, welches Leſſing an Arioſt tadelt, daher jene breit ausholenden Landſchaftsſchilderungen, welche für die Renaiſſancepoeſie das Charakteriſtiſchſte ſind und in denen die eigentliche Stärke dieſer Kunſt beruht. Mit dieſer Richtung auf das Objektive ſteht ſie im engen Zuſammenhange mit dem damaligen mächtig geſteigerten Beſtreben des menſchlichen Geiſtes nach ausgebreiteter Kenntnis der irdiſchen Welt. Die That des Columbus und die Landſchaftsſchilderungspoeſie der Renaiſſanceperiode entſpringen beide demſelben tiefen Bedürfnis nach der Eroberung der Erde, welche man ſo lange über den Himmel vergeſſen hatte.

Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur.

Die drei großen Dichter des 14. Jahrhunderts hatten der Poeſie neue Bahnen gebrochen, aber nach ihrem Hingange liegt die Kunſt für einige Jahrzehnte lang als ein brachés Feld da, gleichſam ihrer Kräfte beraubt und erſchöpft durch das, was ſie ſoeben geleiſtet hatte. Um ſo reicher blühte die Wiſſenſchaft des Humanismus heran, und das Studium der lateiniſchen Sprache feſſelte die beſten Köpfe ſo, daß ſie darüber die Pflege der Vulgärſprache ſo gut wie ganz vergaßen; im erſten ſtürmiſchen Eifer verketzerte man dieſe ſogar als eine entartete barbariſche Sprache und ſah mit Verachtung auf die großen Männer herab, welche in ſo unwürdigem Gefäß die Früchte ihres Geiſtes darboten. Und weicht auch dieſes Urteil bald von neuem einer weniger einſeitigen Anſchauung, ſo verhindert doch die Überſchätzung des Altertums und des Lateiniſchen jedes irgendwie reichere Wachstum der nationalen Litteratur, und nur ein ſeichtes Bächlein zieht ſich von der Poeſie Boccacio's herüber zu der Lorenzo's von Medici. Volkstümliche religiöſe Lieder, wie ſie Jacopone da Todi gedichtet hatte, die ſogenannten Lauden, wurden noch viel gedichtet, und reichere Pflege fand außerdem noch das geiſtliche Schauſpiel, deſſen Heimſtätte vor allem in Florenz ſtand.

Hier lebte naturgemäß noch am mächtigſten die Erinnerung an die großen Florentiner fort, welche zuerſt eine gewaltige und dauernde Litteratur in der Volksſprache begründet hatten, und in Florenz weckte man auch jetzt wieder die nationale Poeſie von neuem aus dem Schlafe auf. Hier bildete

sich um Lorenzo de Medici ein Kreis von Gelehrten und Dichtern, welche sich die neue humanistische Bildung in ihrer höchsten Vollendung

Lorenzo de Medici.
Nach G. Traballesi gestochen von C. Faucci (1780).

angeeignet hatten, das reinste und klassischste Latein schrieben und aufs innigste mit der Welt der Antike vertraut waren, mit dieser gelehrten

Digitized by Google

Bildung aber auch eine lebendige Teilnahme für volkstümliche Sprache und Dichtung verbanden. Lorenzo ſelber übernahm die Verteidigung des Italieniſchen, das er mit warmer Begeiſterung rühmt und des Ausdrucks der erhabenſten Gedanken und Gefühle für fähig erklärt. Und nicht nur als der eines Mäcenas glänzt ſein Name am Eingang dieſer neuen Kunſtepoche, ſondern auch als der eines ihrer hervorragendſten ſchöpferiſchen Talente. Die Geſtalt Lorenzo's de Medici (1448—1492) gehört der Geſchichte an, welche ihn den „Prächtigen“ genannt hat. Florenz genoß unter ſeiner Regierung zwölf Jahre des Friedens, in welchen der Reichtum der Stadt zunahm, Handel und Gewerbe, Kunſt und Wiſſenſchaft blühten. Man hat ihn um ſeiner Fürſtentugenden willen über alles geprieſen und als das Ideal eines Herrſchers hingeſtellt, man hat ihn als den moraliſchen Verderber ſeines Volkes, als den Totengräber der florentiniſchen Freiheit gebrandmarkt. Am nächſten aber kommt er wohl dem römiſchen Auguſtus. Coſimo von Medici, ſein Großvater, der Begründer des Ruhmes des Hauſes Medici, der Stifter der neuplatoniſchen Akademie, hatte ihm die ſorgfältigſte Erziehung im Geiſte des Humanismus zu teil werden laſſen, und Lorenzo machte dieſer Erziehung alle Ehre, als er an ſeinem Hof die hervorragendſten Gelehrten und Künſtler verſammelte, einen Ficino und Pico della Mirandola, Poliziano, Benivieni und die Brüder Pulci; auch Michel Angelo führte dort ſeine erſten Arbeiten aus. Die Poeſie Lorenzo's iſt die eines ſehr beweglichen, jedem neuen Eindruck ſich hingebenden Geiſtes, eklektiſcher Natur und ohne ſtarke Eigenart und Urſprünglichkeit, der aber wunderbar geſchickt bald dem einen, bald dem anderen Vorbild ſich anſchmiegt und durch ſchillernde Vielſeitigkeit, Reichtum der Melodien erſetzt, was dieſen an Originalität abgeht. Er hat in der Schule Dante's und Petrarca's ebenſo eifrig gelernt, wie in der der römiſchen Klaſſiker, und wie er ſich in die vornehme und gelehrte Bildungspoeſie hineinfinden kann, ſo hat er auch Sinn für die realiſtiſche Poeſie und dichtet treulich im Geiſte der leichten, gefälligen und witzigen Volkspoeſie Tanzlieder und Karnevalsreime. Bald ernſt, ideal und von feierlicher Würde, bald ironiſch, ſpöttiſch und kindlich ausgelaſſen, Humaniſt und Gamin zu gleicher Zeit, ſchlägt dieſer Dichter leicht all die wichtigſten Saiten an, die in den nächſtfolgenden Jahrzehnten noch lauter und klarer erklingen werden.

Nicht ſo vielſeitig, nicht ſo ungezwungen natürlich iſt Angelo Poliziano (1454—1494), aber dafür ein viel eleganterer Formaliſt, ein echter Klaſſiciſt, der an Reinheit der Sprache und Adel der äußeren Formen, an harmoniſcher Weichheit und an Wohlklang des Verſes alle ſeine Vorgänger überholt. Freilich war ihm, dem großen klaſſiſchen Philologen, dieſe Form auch alles. Die neulateiniſche Poeſie des Humanismus in Italien wird von ihm zu ihrer Höhe emporgeführt, und nur um ſeinen fürſtlichen Gönnern zu gefallen, um ihre Feſtlichkeiten zu verſchönern und ihre Neigungen zu

verherrlichen, ſtellt er, der Typus des Hofdichters, ſeine Kunſt der ſchönen Rede auch in den Dienſt der Nationalliteratur. Er verkörpert den reinen Typus jenes ſchönheitſeligen Klaſſicismus, der in dem Genuß der bloßen Form, der ſinnlichen Erſcheinung ſchwelgt. In ſeinen „Stanze per la Giostra“ beſingt er, ein eleganter Panegyriker, die Liebe Giuliano's de Medici und den Ruhm, welchen dieſer in einem Turnier davongetragen hatte, wobei

Angelo Poliziano.

der Dichter ſeine beſte Kunſt in der Schilderung und Landſchaftsmalerei entfaltet. Am bekannteſten hat ihn ſein „Orpheus“ gemacht, als das erſte nicht in lateiniſcher Sprache geſchriebene Erzeugnis der neuen „commedia erudita“, des gelehrten, aus der Nachahmung der Antike entſtandenen Dramas, wie es in den Kreiſen der Humaniſten ſich entwickelt hatte. Nachdem man mit den Aufführungen des Plautus und des Terenz

Digitized by Google

in der Urſprache angefangen hatte, that man in Ferrara am Hof Ercole's von Eſte einen Schritt weiter und brachte die römiſchen Komödien in italieniſchen Überſetzungen zur Darſtellung, — ſo daß die That Poliziano's jetzt die nächſte Folge ſein mußte: zur Feier des Einzugs des Kardinals Francesco Gonzaga in Mantua dichtete er einen antiken Stoff, die bekannte Mythe von Orpheus, nach antikem Muſter und Geſchmack zu einem Feſtſpiel in italieniſcher Sprache um. Das dramatiſche Element iſt natürlich noch ſchwach, die Lyrik überwiegt in den ſehr kurzen fünf Akten, und da ohne Zweifel verſchiedene Teile mit Muſikbegleitung vorgetragen wurden, ſo ſtände der „Orfeo" ebenſowohl am Eingang des neuen Dramas wie der Oper.

Den antikiſierenden Neigungen Lorenzo's entſprach die Muſe Poliziano's; ſeinen realiſtiſch-volkstümlichen Beſtrebungen, ſeiner Freude am Spaß und munterer Komik kam Luigi Pulci entgegen, der Bahnbrecher des italieniſchen Renaiſſance-Epos, wie Poliziano der Bahnbrecher des Dramas war, nur daß das Epos eine ganz anders freie, reiche und neue Entwickelung nahm als die theatraliſche Poeſie. Die phantaſtiſchen Erzählungen von Karl dem Großen, von Roland und den anderen Paladinen, ſowie von König Artus' Tafelrunde waren zuerſt in der franko-italieniſchen Periode auch nach Italien gedrungen und allmählich zu einer echten Volkslitteratur geworden. Mehrfach wurden ſie in erſchrecklich langen Epen neu bearbeitet, und zwar in dem ganz volkstümlich rohen und kindlichen Geſchmack, der nur recht viel erzählen hören will, Wundergeſchichte auf Wundergeſchichte. Bänkelſänger, cantastoni, noch heute auf Sizilien und in Neapel bekannt, trugen ſie auf Märkten und Straßen dem Volke vor. Oft vereinigten ſich dabei Dichter und Sänger in einer Perſon. Einige Proſaromane, in der Zwiſchenzeit vielfach entſtellt und umgemodelt, erhielten ſich ſogar bis in die Jetztzeit hinein, wie bei uns die Geſchichte von dem hörnernen Siegfried, den vier Haimonskindern, der ſchönen Meluſine und andere ähnliche Erzeugniſſe. Dieſe ungeſchlachte Poeſie erfüllte Luigi Pulci wieder mit dem Geiſte der höheren geiſtigen und künſtleriſchen Bildung. Geboren iſt er am 15. Auguſt 1432, geſtorben 1484 und hatte zwei Brüder, Bernardo (1438—1488) und Luca (geb. 1431), die ſich ebenfalls als Dichter einen Namen gemacht haben. Was das Volk ſich gläubig erzählte und anhörte, die Geſchichte von fabelhaften Kämpfen und Abenteuern, Zaubereien und Sarazenenbekehrungen, wird für den gebildeten Jünger der Renaiſſancezeit, der in religiöſen Dingen dem Skeptizismus und noch mehr der allgemeinen Gleichgiltigkeit huldigt, zu einem Gegenſtand der künſtleriſchen Heiterkeit. Mit halbem Ernſt und halber Ironie berichtet er in ſeinem Epos „Morgante" von Rolands Heldenthaten und den burlesken Heldenſtreichen des von Roland beſiegten und zum Chriſtentum bekehrten Rieſen Morgante, der mit einer Sturmhaube auf dem Kopfe, an

der Seite ein roſtzerfreſſenes Schwert und in der Hand einen Glockenſchwengel als Knappe hinter dem großen Paladine Kaiſer Karls einherzieht. Ohne daß der Dichter es völlig will, ſchreibt er zum Teil eine Parodie auf das Rittertum, die mittelalterliche Welt und die mittelalterliche Poeſie, die er in der Auffaſſung eines Karrikaturiſten ſieht, eines noch unfreien Künſtlers, der zwiſchen der mittelalterlichen Phantaſiewelt und der Wirklichkeitswelt der modernen Kunſt unſicher einherſchwankt, den Zwieſpalt zwiſchen beiden ahnt, jene verlaſſen, dieſe noch nicht erreicht hat und ſo in jene geteilte Gemütsverfaſſung hineingeraten iſt, aus welcher Ironie, Satire und die Kunſt der Karrikatur hervorwachſen. Aber der alte Geiſt wacht immer wieder auf, zu tief ſteckt in der Zeit noch ein letztes ritterliches Element, das künſtlich erhalten werden ſoll, und der ſpöttiſche Zug macht auf einmal dem Ernſte Platz. Man kann doch nicht wiſſen, ob in den Geſchichten nicht etwas Wahres erhalten iſt.

Um dieſelbe Zeit entſtand an dem glänzenden Hofe von Ferrara, unter der ſtetigen Teilnahme des Herzogs Ercole von Eſte, ein anderes Epos, „Der verliebte Roland“, von Matteo Mario Bojardo, dem Grafen von Scandiano, (geb. gegen 1434, geſt. 1494) gedichtet. Wenn Pulci, der bürgerlich-demokratiſche Florentiner, den „Populären“ vorſtellt und als witziger, volkstümlicher Spaßmacher die höfiſche Geſellſchaft erheitern will, unterhält Bojardo, der Sproß aus vornehmem Hauſe, dieſe als Ariſtokrat im Leben und in der Kunſt. Das lautere Lachen des Florentiners wird bei ihm zu einem feinen, ironiſchen Lächeln, der burleske Spaß zu einer ruhigen Heiterkeit, und wenn jener die Bänkelſängerpoeſie in die höhere Litteratur einführte, ſo geſtaltete dieſer das Epos des mittelalterlichen Adels, das eigentliche höfiſch-ritterliche Epos, nach dem neuen Renaiſſancegeſchmack um. Roland, der Kämpfer, der furchtbare Glaubensſtreiter, dem das Volkspoem ſich nicht anders als ewiger Keuſchheit geweiht vorſtellen mochte, wird nun zum Helden eines Liebesepos, und damit verſchwindet bis auf den letzten Reſt jener ernſte, pathetiſche Charakter, der urſprünglich den chansons de geste innegewohnt hatte, der Reſt jenes mittelalterlichen Gefühles, das in den Paladinen Karls des Großen Streiter für die höchſten Ideale der chriſtlichen und ritterlichen Welt erblickte. Roland iſt nun nicht mehr die Geſtalt einer realiſtiſchen Kunſt, die eine Wirklichkeitswelt ſich aufbaut, in der ſie ſelber lebt und mit der ſie empfindet, ſondern Typus einer weltflüchtigen, romantiſchen Kunſt, welche in ihrer eigenen Welt ſich nur als fremde Beobachterin und Beſchauerin fühlt, — einer Luxuskunſt für eine vornehme, nach Zerſtreuung und Unterhaltung lüſterne Geſellſchaft, die nichts als ſchwelgen und ſybaritiſch genießen will. Bojardo bekennt ſelber, daß er den Orlandos und Rinaldos, den Glaubensſtreitern und Schlachtenhelden keinen Geſchmack abgewinnen kann; nur Liebe verleiht des Ruhmes Krone, und höher als Karls Paladine ſtehen die durch Waffen

und durch Liebe berühmten Artusritter, welche mit ihren Damen auf Abenteuer auszogen. Die Karlingiſchen Helden verwandeln ſich infolgedeſſen bei Bojardo zu Artusrittern, Roland wird zum verliebten Roland, und all

Matteo Mario Bojardo.

die anderen berühmten Streiter, Rinaldo, Ferragus und wie ſie ſonſt heißen, kennen nur noch das eine Verlangen, die Gunſt Angelika's, der Tochter Galafrone's, des Königs von Catay (China), zu gewinnen. Der

Digitized by Google

Kampf der verliebten Nebenbuhler um Angelika, die Abenteuer der einzelnen Ritter, welche von Land zu Land ziehen, immer neue Wundergeſchichten erleben und bald hierhin, bald dorthin durch Zauberei, Räuber, Drachen und ſonſtige Ungeheuer gelockt oder geſtoßen werden, bilden den Inhalt der Dichtung. Das Ganze wäre thöricht und inſipid wie ein ſpätgriechiſcher Roman, wenn nicht in Bojardo ſchon ſo lebendig jenes rein äſthetiſche Auffaſſungsvermögen ſteckte, das uns bei der Betrachtung Arioſts näher beſchäftigen ſoll. Bojardo iſt aus demſelben Holze geſchnitzt wie ſein größerer Nachfolger, und dieſer brachte nur die letzte künſtleriſche Vollendung, Vertiefung und Verfeinerung von Form und Inhalt.

Jacopo Sannazaro.
Nach Rafael Sanzio geſtochen von P. Ghigi.

Am Muſenhofe von Neapel lebte hochgeehrt Jacopo Sannazaro (1458—1530), neben Giovanni Pontano, dem vortrefflichen neulateiniſchen Poeten, das hervorragendſte Mitglied der neapolitaniſchen Akademie, welche wie die Florentiner damals einen Mittelpunkt der humaniſtiſchen Studien bildete. Auch Sannazaro dichtete lieber und beſſer in der Sprache Cicero's: ein Gedicht von der Geburt der Jungfrau, das ziemlich wunderlich den bibliſchen Stoff mit klaſſiſchen mythologiſchen Bildern und Schilderungen ausſchmückt, Elegien, Epigramme, Fiſcheridyllen. Ein Künſtler, wie Poliziano, weſentlich Sprachtechniker und eleganter Formaliſt, begründet er mit ſeiner in italieniſcher Sprache geſchriebenen und aus Vers und Proſa gemiſchten „Arcadia" den Schäferroman der Renaiſſancezeit. Die Dichtung machte bei ihrem Erſcheinen ungeheures Aufſehen, wurde viel nachgeahmt und ließ in allen Litteraturen die Schäferdichtung üppig aufblühen. Aus der Lektüre Theokrits und Vergils, aus dem Geiſte der reinen Nachäffung war dieſe zuerſt entſtanden, und nach dem Vorgange des letzteren war es auch den neulateiniſchen und italieniſchen Poeten dieſer Zeit nicht um eine realiſtiſche Darſtellung des Landlebens, von Bauern und Hirten zu thun; das Schäfer-

gewand iſt nur ein Maskenkoſtüm für die Herren und Damen der vornehmen Geſellſchaft, und die Schaf- und Ziegenhirten ſprechen daher ſo zierlich und gewählt, ſo galant und gebildet, wie es für Hofleute ſich geziemt. Das Gedicht wird damit zu einer Schilderung des Lebens und Treibens in den Paläſten der Fürſten, der bunten Feſtlichkeiten, Maskeraden, Turniere, Spiele und Jagden, an denen die Zeit ein ſo großes Gefallen fand, nur daß die äußere Scenerie ſcheinbar eine andere iſt, wie man im Karneval durch einige Malereien und Dekorationen einen Saal in eine Waldlandſchaft verwandelt. Dieſe höfiſche Feſtſpielpoeſie gab dann vortreffliche Gelegenheiten, auf allerhand Ereigniſſe des Tages, Hochzeiten, Geburten und ähnliches, anzuſpielen, die galanten Abenteuer und Liebesgeſchichten der Edelleute, durchſichtig genug für die Eingeweihten, wiederzuerzählen und den Fürſten und hohen Gönnern tauſend Schmeicheleien zu Füßen zu legen. Die Nichtigkeit des Inhalts mußte dann wieder durch raffinierte Form und alle Künſte der klaſſiciſtiſchen Schönrednerei ausgeglichen werden. Glanzpunkte dieſer Poeſie ſind die farbenreichen maleriſchen Landſchaftsſchilderungen, wie ſie das lebendige Naturgefühl der Renaiſſancezeit liebte, die Schilderungen von Grotten, Hainen und Inſeln, wundervollen Mondſcheinnächten und ſtillen Abenden. Und für die tieferen Poeten wird dann auch das Leben in der Einſamkeit unter den Hirten zu jenem Leben im reinen Glück und im vollkommenen Frieden, wie es von jeher die Sehnſucht der Menſchheit war. Der rauhen Wirklichkeit ſtellt man die Idealwelt entgegen, wie das Thomas Morus in ſeiner „Utopia“ und Campanella in ſeinem Sonnenſtaate gethan hatten. Man will nicht bloß phantaſieren und Bilder eines leeren Schlaraffendaſeins für eine genußſüchtige Geſellſchaft entrollen, ſondern den ernſten Denkern eine Weltanſchauung geben, den Weg der Erlöſung zeigen. So feiert Taſſo in ſeiner Hirtendichtung das goldene Zeitalter und erhebt ſich zu einem reinen und klaren Bekenntnis der individualiſtiſchen Moralphiloſophie des Jahrhunderts. Nicht iſt ihm das goldene Zeitalter deshalb ein Zeitalter des Glücks, weil da die Flüſſe von Milch quollen und die Büſche von Honig träuften, —

Nein, golden, weil der leere
Nam' ohne Sinn und Weſen,
Dies Götzenbild des Wahns, der Nichtigkeiten,
Dies, was hernach als Ehre
Ein blind Geſchlecht erleſen,
Gewaltſam wider die Natur zu ſtreiten,
Noch nicht die Süßigkeiten
Unſchuldig reiner Liebe
Vergällt mit bittern Schmerzen
Den jugendfrohen Herzen;
Sie folgten frei der Neigung holdem Triebe,
Weil ein Geſetz die Welt
Beglückend band: Erlaubt iſt, was gefällt.

Sannazaro's „Arcadia“ trägt wie der geſamte Schäferroman mehr lyriſch-beſchreibenden als epiſchen Charakter. Der Verfaſſer erzählt darin, wie er von Liebe gequält kein anderes Heilmittel gegen ſeine Krankheit fand, als die Entfernung von Neapel, und wie er auf ſeiner Reiſe nach Arkadien kam und dort als Hirt unter Hirten weilte; er ſchildert mit petrarchiſcher Empfindungsweiſe das reine, allem Edlen gewidmete Leben ſeiner neuen Gefährten, ihre Feſte, Spiele, Tänze und Geſänge, und verſteht eigentlich unter den Hirten die mitſtrebenden Genoſſen, die Jünger des Humanismus und der neuen Weltanſchauung, welche, auf den Höhen der Menſchheit einherwandelnd, die Ruhe der Seele gefunden haben. Der Geiſt des Platonismus ſchwebt über den glücklichen Gefilden Arcadias.

Die Renaiſſancepoeſie in Italien auf ihrer Höhe. Arioſt.

Nach dem Tode des klugen Lorenzo de Medici geriet das Gleichgewicht zwiſchen den italieniſchen Kleinſtaaten wieder ins Schwanken; Piero, ſein unfähiger Sohn veranlaßte durch ſeine ränkeſüchtige Politik den verhängnisvollen Einfall der Franzoſen unter Karl VIII., und in gegenſeitigem Kampfe zerfleiſchen ſich die Söhne derſelben Nation. Öfter bekämpfen ſie ſich untereinander mit größerem Haſſe, als ſie die Fremden bekämpfen, deren Bundesgenoſſenſchaft man ſucht, deren Feindſchaft vernichten kann. Das in ſo viele Republiken und Fürſtenherrſchaften zerfallene Land ſteht hilflos gegenüber den modernen Einheitsſtaaten, wie ſie ſich in Frankreich und Spanien herangebildet hatten. Um ihnen einigermaßen gewachſen zu ſein, bedarf es einer außerordentlich klugen und vielfach ränkevollen Politik. Große Diplomaten, wie Machiavelli, Francesco Guicciardini zählen mehr als große Feldherren. Die Fürſten gehen ihren egoiſtiſchen Intereſſen nach und ſtreben nach der abſoluten Macht, während das arme Volk, von Söldnerſcharen ausgeſogen, den Steuerlaſten erliegend, heimgeſucht von Seuchen und Hungersnöten zu einer dumpfen und ſtumpfen Maſſe herabſinkt. Wohl fühlen die beſſeren Geiſter mit tiefem Schmerz den allgemeinen Verfall und zeigen, wie Machiavelli, den Weg der Rettung. Klagende Stimmen tönen aus der Dichtung hervor, und das Ideal der nationalen Einheit, welche erſt unſer Jahrhundert dem Lande bringen ſoll, leuchtet dem einen und dem anderen, ſelbſt einem Leo X., als Ziel voran. Aber es bleibt beim Klagen und Pläneſchmieden.

So bietet das 16. Jahrhundert der trüben Bilder in Hülle und Fülle, und führt dennoch den Namen des goldenen Zeitalters der italieniſchen

Poeſie, der ihm auch bleiben wird, ſolange der klaſſiciſtiſche Geſchmack und die Anbetung der Antike die Herrſchaft behaupten. Nach dem größten der vielen Mäcene, welche im 16. Jahrhundert die Dichtung und die Kunſt unter ihren Schutz genommen hatten, nennt man dieſe Periode auch das Zeitalter Leo's X. Leo X., der 1513 den päpſtlichen Thron beſtieg, hatte die künſtleriſchen Neigungen ſeines Vaters, Lorenzo's des Prächtigen, geerbt, die echte mediceäiſche Prachtliebe und Freigebigkeit und vornehme Bildung. Ihm genügte es, durch äußerliche Ceremonien ſeine Zugehörigkeit zum Chriſtentum zu erweiſen, aber innerlich war er der Freigeiſt, der allem Religiöſen gleichgiltig gegenüberſtand und nichts ſo verdrießlich fand, wie asketiſches Bußpredigertum. Gleich ſeinem Vater verband er das Verſtändnis für die vornehme Formenſprache des Klaſſicismus mit der Freude am volkstümlichen Spaß, derber Komik und kindlicher Ausgelaſſenheit. In ſeinen Tagen vollendete Lodovico Arioſto, was Pulci und Bojardo angefangen hatten, und legte den Eckſtein der romantiſchen Dichtung des Renaiſſance-Jahrhunderts.

Wie Bojardo lebte auch Arioſt am Hofe von Ferrara und atmete dieſelbe Luft, ſtand im Bannkreis derſelben Umgebung, wie ſein großer Vorgänger. Er war im September 1474 zu Reggio in der Lombardei geboren, ſtudierte Jura und widmete ſich dann, ſeiner Neigung folgend, ganz den klaſſiſchen Studien und ſchönen Wiſſenſchaften. Bald begann er lateiniſch zu dichten. 1503—1517 lebte er im Dienſt des Kardinals Hippolyt von Eſte, deſſen philiſtröſe Geſinnung den Künſtler wenig zu würdigen wußte, fand dann einen beſſeren Gönner in dem Herzog Alphons I. von Ferrara, verwaltete von 1522—1525 als Civilgouverneur unter den ſchwierigſten Umſtänden die Garfagnana, damals ein wildes von einer ſehr rohen Bevölkerung bewohntes Bergland an den Abhängen des Apennin, und übernahm vom Jahre 1525 an die Leitung des Hoftheaters in Ferrara, das ſich der beſonderen Gunſt des Herzogs zu erfreuen hatte. Er ſtarb am 13. Januar 1533.

Als Luſtſpieldichter folgt Arioſt den Spuren der Alten, und natürlich ahmt er Plautus und Terenz in ſeinen Jugenddichtungen „La Cassaria“ („Die Kiſte“) und „I Suppositi“ („Die Unterſchobenen“) noch ſklaviſcher nach als in den ſpäteren Werken, „Il Negromante“, „La Lena“ und „Gli studenti“. Er gehört überhaupt zu den erſten, oder iſt vielleicht ſogar der erſte unter denen, welche die „regelrechte Komödie“ in die Litteratur eingeführt haben und ſteht mit an der Spitze der italieniſchen Dramatiker dieſer Zeit. Zur Selbſtändigkeit hat ſich jedoch auch Arioſt auf dieſem Felde nicht erheben können. Bedeutender ſind ſeine in Terzinen geſchriebenen „Satiren“ und das bedeutendſte der „Orlando furioso“ („Der raſende Roland“), eine Fortſetzung von Bojardo's „verliebtem Roland“, deſſen Hauptteil, die vierzig erſten Geſänge, im Jahre 1516 erſchienen ſind.

In Arioſts „raſendem Roland“ hat ſich die italieniſche Renaiſſancepoeſie auf ihre glänzendſte Höhe erhoben. Wieder ein Werk, alle Eigenſchaften in ſich vereinigend, welche eine Großſchöpfung der Weltlitteratur kennzeichnen. Es iſt der deutlichſte und klarſte Ausdruck einer Geiſtes- und Kunſtentwickelung, die das ganze Erbe der Vorzeit übernommen hat, es bereichert und eigenartig umwertet und für die Zukunft auf Zinſen anlegt. Es iſt ein Ausdruck der italieniſchen Volksſeele und damit eine nationale Schöpfung. Es iſt aus ſeiner Zeit heraus geboren und damit eine moderne Dichtung, welche das beſondere Denken und Empfinden einer Zeit verkörpert und deren ganze inneren Zuſtände abſpiegelt, dennoch aber auch allgemeinzeitlich, weil es den wirkenden Geiſt offenbart, nicht aber an allerhand vorübergehenden zufälligen Erſcheinungsformen haften bleibt. Es beſchreibt nicht die Zeit, ſondern iſt aus ihrem Innerſten heraus gedacht und gefühlt worden. Was aber eine Zeit auch in beſonderer Stärke immer fühlen und empfinden mag, Weltluſt oder Weltverachtung, jugendliche Begeiſterung oder müde Blaſiertheit, — was in ihr lebt, lebt zu allen Zeiten in der Seele der Menſchheit. Arioſt iſt nun der Dichter all jener, welche in heiterer, unbekümmerter Lebensfreude, in froher „Fleiſchesluſt“, behaglich-luxuriöſem Epikureismus und in anmutsvoll ſchöner Sinnlichkeit den höchſten Reiz des Daſeins ſehen.

Lodovico Arioſto.

Die Zeit der Renaiſſance hat der europäiſchen Menſchheit die Fähigkeit wiedergewonnen, die Welt mit reinen Künſtleraugen und Künſtlerſinnen aufzunehmen und zu genießen, eine Fähigkeit, welche ſie ſeit dem Untergange von Hellas und Rom verloren hatte. Griechenland iſt in der That

neu erſtanden, neu geweckt jenes durch und durch äſthetiſche Anſchauungsvermögen, das die große, wunderbare Gabe des helleniſchen Volkes war. Und mit Arioſt tritt zum erſtenmale in die Geſchichte der neueren Litteratur der Dichter ein, der ſtark und mächtig dieſe Kraft empfinden läßt, der alle Geiſtesfähigkeiten in den Dienſt des Äſthetiſchen ſtellt, der erſte Nur-Künſtler, der nichts als Künſtler ſein will, der Prophet und Bahnbrecher all der kommenden Atelierpoeten, welche das l'art pour l'art auf ihre Fahnen geſchrieben haben. Bis dahin war die Dichtung Dienerin der Religion und der Kirche, wie Philoſophie und Wiſſenſchaft Magd der Theologie geweſen; ſie ſollte beſſern und bekehren, loben, verſpotten und ſatiriſieren; ſie reflektierte und definierte. Dante hatte dieſe Kunſt vollendet; ein großer Dichter, der nicht wußte, was Kunſt heißt, und nicht ſein Sehen und Empfinden, ſondern ſein Wollen, nicht ſeine Sinnlichkeit, ſondern ſeine Sittlichkeit für das Weſentlichſte ſeines künſtleriſchen Schaffens anſah. Petrarca ahnte, vom Hauch der Antike berührt, die neuanbrechende Zeit, welche der ausſchließlich herrſchenden religiöſen Weltanſchauung eine äſthetiſche an die Seite und zum Teil über ſie ſetzen ſollte, aber erſt Arioſt iſt durch und durch erfüllt vom Geiſt dieſer großen Welt, der Welt des Schönheits- und Formkultus, der reinen Geſtaltungsfreude. Wie gewöhnlich erſcheint die neue Kunſt zuerſt in ihrer ſchroffſten Einſeitigkeit, als reine Nur-Kunſt, als Kunſt von weſentlich formaliſtiſchem Gepräge; Arioſt iſt der typiſche Atelierdichter mit allen Schwächen und Vorzügen eines jeden Poeten, dem alles auf das „Wie“ und nichts auf das „Was“ ankommt, Dante's entſchiedenſter Gegenpol.

Sein großer Vorgänger war an dem, was er ſchilderte, mit allen Empfindungen und Leidenſchaften beteiligt; ſeine Welt und ſeine Menſchen beſaßen die höchſte Realität für ihn, und er war aufs innigſte mit ihren Leiden und Freuden verwachſen. Dieſe Welt war ſeine Welt, dieſe Menſchen mit ihm eines Fleiſches und Blutes. Die furchtbaren Strafen, unter denen die Gottloſen leiden, können auch ihn erreichen, die höchſte Wonne, die Verſunkenheit in Gott, darf er erhoffen. Menſch und Künſtler ſind Eins. „Ich“ lautet der Untertitel der Komödie. Das alles iſt bei Arioſt gerade umgekehrt. Heiter lächelnd mit gekreuzten Armen ſitzt er in der Loge eines Theaters und ſieht ein buntes, luſtiges und lautes Schauſpiel an ſich vorüberziehen; nicht einen Augenblick lang empfindet er die Vorgänge des Schauſpieles als Wirklichkeiten, und nicht einen Augenblick lang verſpürt er Mitleid, Furcht und Freude, weil er die handelnden Menſchen des Dramas mit ſich verwandt fühlt und von ihnen etwa glaubt, daß ſie das Gleiche ertragen müßten wie er. Was auf der Bühne vorgeht, entzückt ſeine Phantaſie und bringt ſein Herz in Wallung, aber als ein ſchöner Schein nur ſein äſthetiſches Empfinden; er ſitzt zurückgelehnt da als ruhig beobachtender Künſtler und freut ſich an dem Spiel harmoniſcher Farben,

an der Anmut und Natürlichkeit der Bewegungen, an der überraſchenden Gruppierung und dem ſinnlichen Wohllaut der Stimme. Ein ſchmerzverzerrtes Geſicht macht ihm nicht Pein, ſondern Luſt, denn es weckt nicht die Bilder menſchlicher Not und tiefen Elends in ihm auf, ſondern er ſieht nur die charakteriſtiſchen Linien und Falten, die verblüffende Wahrheit des Ausdrucks und fühlt, künſtleriſch erglühend, die Beredſamkeit dieſer Linien, die eine ganze Tragödie erzählen, fühlt die Macht der Malerei, welche mit ein paar Strichen und Farben ein Menſchenleben ſchildern kann.

Eine ſo extreme rein künſtleriſche Anſchauungsfähigkeit war etwas unendlich Bedeutſam-Großes in der Entwickelung, ein ſolcher Radikalismus notwendig zur Überwindung einer unendlich langen Periode, da die Kunſt wie ein Dornröschen im Schlummer gelegen hatte. Aber möglich war dieſer Radikalismus auch nur bei einer Poeſie, welche für die reale Alltäglichkeit gar kein Intereſſe beſaß und dafür ganz in Träumen und Phantaſien ſchwelgte. Petrarca hatte ſich ſchon aus ſeiner Zeit hinweggeſehnt und weilt mit ſeinen Gedanken in einer fernen Vergangenheit als in dem goldenen Zeitalter des Glücks und der Schönheit. Petrarca empfand den Zwieſpalt zwiſchen Vergangenheit und Gegenwart und war weder Bürger dieſer noch jener Zeit. Für Arioſt iſt aber auch dieſer Zwieſpalt überwunden, er kennt ihn nicht mehr, und das Leben in der Fremde hat etwas völlig Natürliches und Selbſtverſtändliches für ihn. Auf ſeiner Poeſie ſteht in unſichtbaren Lettern das Wort Michel Angelo's: „Von der Gegenwart nichts zu ſehen und zu hören iſt das höchſte Glück.“ Und dieſes Bekenntnis macht Arioſt für Europa zum eigentlichen Schöpfer der romantiſchen Poeſie, zu deren Weſen die Flucht vor der Wirklichkeit und die Abwendung von der eigenen Zeit gehört, die Verſunkenheit in Träume und Vergangenheiten, ſo daß ſich der Dichter weit mehr den Spielen und Launen ſeiner Einbildungskraft hingiebt, als daß er aus der Naturbeobachtung heraus möglichſt naturwirkliche Geſtalten zu zeichnen ſucht. Und trotz dieſer Abwendung von der eigenen Zeit ſoll Arioſt, wie oben zu leſen ſteht, ein wahrhaft moderner Poet ſein, der das innerſte Fühlen und Denken ſeiner Mitlebenden geſtaltete? Gewiß! Nur die objektive Welt des Dichters iſt eine romantiſche, nur ſeine Stoffe, ſeine Geſtalten ſind nicht der Zeit, nicht der Naturwirklichkeit nachbeobachtet, ſondern Vergangenheitsmenſchen und von phantaſtiſchem Weſen, aber der Poet ſelber kommt als echter Sohn ſeines Jahrhunderts, der dieſe romantiſche Welt mit den Augen des Renaiſſancemenſchen betrachtet, wie ein Renaiſſancemenſch denkt und empfindet. Seine Modernität und ſein Nationalismus ſind im rein künſtleriſchen „Wie“ begründet, in der Art aufzufaſſen und zu geſtalten, im Formalen.

Arioſts Epos iſt eine unmittelbare Fortſetzung von Bojardo's „verliebtem Roland“, und all die tapferen Ritter und ſchönen Jungfräulein, chriſtlichen und heidniſchen Helden, Zauberer und Feen, all die Abenteuer

und Wundergeſchichten, bekannt aus den Ritter-Epen und -Romanen von Karl und Artus und ihren Paladinen füllen auch hier den Inhalt aus. Es kommen dazu die pikanten Hiſtörchen und die ſchlüpfrigen Geſchichtchen, welche durch die Novellen- und Schwanklitteratur verbreitet waren und die Götter- und Naturmythen, die Heldenſagen der Antike. Aber welch ein Unterſchied zwiſchen dem Epos Arioſts und einem mittelalterlichen Ritterroman! Der mittelalterliche Erzähler ſtand ſeinen Märchen gläubig wie ein Kind gegenüber, folgte mit Spannung der Handlung und nahm erregt an den Vorgängen teil. Ein Roland war ihm nicht nur eine Wirklichkeitsfigur, ſondern auch ein Ideal, von dem er deshalb mit Pathos und feierlichen Worten redet. Einer derartigen rein menſchlichen Teilnahme ſtand, wie geſagt, Arioſt völlig fremd gegenüber. Mit dem Lächeln der Ironie und der Skepſis, das den Söhnen der Renaiſſance in Italien charakteriſtiſch iſt, trägt er ſeine Geſchichten vor, wie ein Menſch von heute Märchen erzählt, ſich bewußt, daß es Märchen ſind. Und er will keineswegs mit ihnen nur Spannung erzeugen. Denn ſpannend ſind dieſe Geſchichten für ihn ebenſo wenig, wie für uns ein Ritterroman es iſt, mit all ſeinen Kämpfen und Wundern, die ſich immer ganz gleich ſehen, und von denen wir im voraus wiſſen, wie ſie verlaufen. Die Handlung beſitzt für Arioſt wenig Wert, und es heißt ihn gänzlich mißverſtehen, wenn man ihn, wie es gewöhnlich geſchieht, den glänzendſten Unterhaltungspoeten nennt, ſein Werk die Krone der Unterhaltungslitteratur. Ebenſo mißverſtanden hat ihn Settembrini, welcher den „raſenden Roland“ als eine ſymboliſch-allegoriſche Dichtung hat deuten wollen und in ihr eine Darſtellung des großen Kampfes zwiſchen Orient und Occident erblickte. Beide Mißverſtändniſſe ſind aus der ſo allgemein verbreiteten Unfähigkeit erwachſen, welche eine Dichtung gar nicht rein äſthetiſch als Kunſtwerk, Welt und Kunſt eben nicht mit Arioſts Augen anzuſehen vermag, ſondern ihr Urteil rein durch den Inhalt, die Tendenzen, die Ideen und die Moral beſtimmen läßt. Die Größe Arioſts und ſeine tiefe, ernſte Bedeutung für die Entwickelung der Weltpoeſie liegt eben darin, daß er nicht mehr wie die mittelalterlichen Erzähler unterhalten will, nicht mehr wie dieſe das bloße naiv-kindliche Neugierigkeitsintereſſe beſitzt und ebenſowenig wie die Poeſie der in Dante's Komödie gipfelnden Vergangenheit lehren und moraliſieren will. Seine Kompoſition, die beliebig eine Geſchichte abbricht und nach langem Zwiſchenraum wieder aufnimmt, dazwiſchen zehn andere Geſchichten ebenſo bruchſtückweiſe erzählt, daß der Leſer auf jeder Seite befriedigt abbrechen und das Buch zur Seite zu legen vermag, daß das Gedicht ebenſo gut dreißig Geſänge länger, wie dreißig Geſänge kürzer ſein kann: dieſe merkwürdige Kompoſition iſt der charakteriſtiſchſte Ausdruck der alle Handlungs- und Unterhaltungsreize verachtenden Poeſie Arioſts. Ihre Geſtalten haben nur maleriſche und plaſtiſche Reize. Es ſind Körper und keine Seelen, Formen

ohne Inhalt, aber wunderbare Körper und Formen, prangend in den reichſten Gewändern oder in der Schönheit des Nackten, leuchtend in den herrlichſten Farben, voller Mannigfaltigkeit und von ſüßer Anmut in den Bewegungen. Der Glanz der Farben, der in das Auge des Dichters hineinfällt, das Spiel der Muskeln, der Wohllaut der Stimme, — all das rein Sinnliche in den Erſcheinungen der Welt berauſcht und entzückt dieſen Kunſtmenſchen, der nur Auge, nur Ohr beſitzt und das Beſtreben der Renaiſſancepoeſie nach der Objektivität in höchſtem Maße offenbart. Ein geſchmückter Ritter, der auf phantaſtiſchem Zauberpferd hoch durch die Lüfte fliegt, der Kampf mit einem grotesken Meerungeheuer, Angelika, prangend in allen Reizen der Frauenſchönheit, — welch eine Fülle von Farben- und Formenreizen ließ ſich da auslöſen! Arioſt iſt der erſte große Menſch wieder, der ſtundenlang verzückt auf ein Stück burgunderroten Sammet ſtarren kann, und dem dieſes Burgunderrot wirklich dasſelbe bedeutet, was der früheren Zeit eine Predigt und ein Kirchenbeſuch war, ein Stück Andacht und Religion, eine Erlöſung von der Not des Lebens, eine ideale und geiſtige Macht. Niemand aber, der nicht dieſen Farben- und Formenrauſch zu teilen vermag, weiß ein Kunſtwerk ſo zu genießen, wie es genoſſen ſein will. Niemand iſt Künſtler und Dichter, der nicht dieſe Kraft Arioſts in ſich ſpürt.

So zahlreiche Nachahmungen ſeine Dichtung auch fand, und mit wie großem Eifer ſie auch geleſen wurde, der Dichter ſteht in ſeiner tiefſten Eigenart einſam für ſich da. Man konnte ihm wohl Äußerlichkeiten ablauſchen, aber nicht in das eigentliche Geheimnis ſeines Schaffens eindringen. Eine gröber materielle Natur wie Teofilo Folengo ſcheint ihm, wenn man ſich an Äußerlichkeiten hält, nahe zu ſtehen, aber was bei Arioſt höchſte Künſtlerweltauffaſſung iſt, das wird bei dieſem zu einem äußeren Formalismus, und die göttliche Gleichgiltigkeit jenes gegen den Stoff, die heitere Erhabenheit über ſeine Welt verdikt ſich zu burleskem und parodiſtiſchem Spott, dem der Stoff wieder als das wichtigſte Kunſtelement erſcheint. Teofilo Folengo (1492—1544) wendet als der erſte in einer umfangreichen Dichtung, in den „Macaronicae“, einem Sang von den Heldenthaten des Baldo von Cipado, die Komik der macaroniſchen Sprache an, einer tollen Miſchung von lateiniſchen und italieniſchen Sprachformen; und während er mit dieſer Form die Beſtrebungen der eleganten Latiniſten und den Klaſſicismus verſpottet, macht er ſich durch den Inhalt luſtig über den mittelalterlichen Ritterroman, deſſen tapfere und edle Helden ſich bei ihm in Gauner, Spitzbuben, Dummköpfe und Prahlhänſe verwandelt haben, wie die Königshöfe und Minneburgen zu niederen Schenken geworden ſind. Eine Parodie im ähnlichen Stile iſt der „Orlandino“, die komiſch-ſatiriſche und parodiſtiſche Darſtellung der Kindheit Rolands, und die „Moſcheis“, eine Nachahmung der Batrochomyomachia, ein Epos vom

Krieg der Fliegen und Ameisen. Als sehr verspäteter Nachzügler kommt noch einmal zu Beginn des 18. Jahrhunderts Niccolo Fortiguerri (1674 bis 1736) mit einer parodistischen Ritterdichtung „Ricciardetto", die von derben Karrikaturen, tollen Übertreibungen und barocken Episoden wimmelt.

Die klassicistische Poesie. Lyrik und Drama.

Das romantische und humoristische Ritterepos hat allein eine eigenartigere Neuentwickelung durchgemacht, und nur in der heiteren Poesie Ariosts und der Satiriker zersprengt der Volks- und Zeitgeist deutlich die Decke des Klassicismus. Weder der Lyrik noch dem Drama fiel ein gleichgünstiges Los. Sie erhoben sich beide nicht über die Nachahmung, die Überlieferung und Herkömmlichkeit. Man hat das auf verschiedenste Weise zu erklären versucht, aber dabei nur die allgemeinen großen Strömungen des damaligen Geisteslebens, nicht die besonderen künstlerischen Bestrebungen im engeren Sinne und die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gattungen der Poesie in Betracht gezogen. Die Bedingungen, welche für die epische Dichtung so günstig lagen, waren deshalb noch nicht von Vorteil für die dramatische und lyrische Gattung. Die italienische Poesie des 16. Jahrhunderts trägt, wie schon hervorgehoben, einen durch und durch malerischen Charakter; sie giebt farbenfrohe Schilderungen alles dessen, was in das Auge hineinfällt, der ganzen äußeren Erscheinungswelt, aber innerlich empfindet und schaut sie nicht tief. Das Epos konnte solcher Innerlichkeit entraten, aber nicht die Lyrik, die immer und in erster Linie Ausdruck des Empfindungslebens ist. Die Vorliebe für breit ausladende Schilderungen, die Phantasiefreude des Renaissancemenschen und seine Lust an bunter, lustiger Handlung und an reicher Erfindung, an berauschender Geselligkeit konnten unmöglich die Lyrik, diese Kunst der Stille und der Einsamkeit, befriedigen, sondern allein Epos und Drama, und jenes noch mehr als dieses. Das spanische Drama, dieses vollkommene Seitenstück zum italienischen Ritterepos, giebt ein klares Bild von dem Drama, das auch in Rom, Florenz, Neapel und Ferrara hätte aufblühen können, hätte hier nicht die Antike ein so viel stärkeres Gewicht ausgeübt als dort. Denn gerade, was das Leben und den Reiz des romantischen Dramas in Spanien und des romantischen Epos in Italien ausmacht, der beständige Wechsel von Zeit und Ort, die Fülle der Begebenheiten, die ganze Phantasietrunkenheit, das mußte der italienische Dramatiker, beherrscht von dem blinden Glauben an die Unübertrefflichkeit der Seneca, Plautus und Terenz, als die schlimmste Versündigung an dem guten Geschmack ansehen. Selten erkennt man so

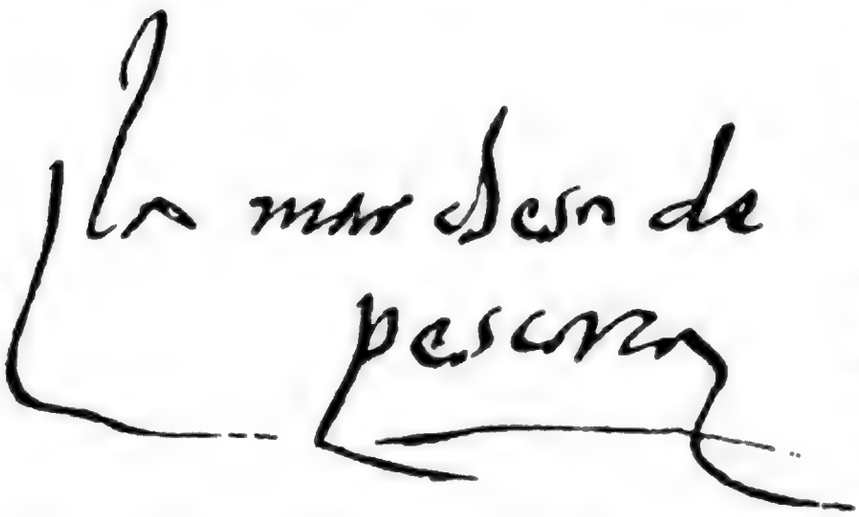
deutlich wie an dieſer Stelle die verhängnisſchweren Folgen der Nachahmung und der ſklaviſchen Vergötterung der helleniſch-römiſchen Kunſt. Trachtend nach dem regelrechten Drama, der Einheit von Zeit und Ort, wagte man nicht, ſich, allein von der Phantaſie geführt, in jenen holden Unregelmäßigkeiten, jenen frohen Kreuz- und Querzügen zu verlieren, welche die tiefſte Sehnſucht und Freude der Zeit ausmachten. Der humaniſtiſche Geiſt hatte die Verbindung mit dem Volke zerriſſen und das durch und durch volkstümliche Theater der letzten Vergangenheit, das Theater der Myſterien und Mirakel, der Poſſen und Schwänke veröden laſſen. Radikal, wie er ſich in Italien gebärdete, ermangelte er des geſchichtlichen Verſtändniſſes und brachte nicht eine natürliche Entwickelung der ſchon vorhandenen und

Münze mit dem Bildnis des Kardinals Bembo.

der Volksſeele lieb gewordenen und vertrauten dramatiſchen Formen. So verſchmilzen das gelehrte und das volkstümliche Schauſpiel nicht miteinander, ſich gegenſeitig nährend und kräftigend, ſondern treten feindlich einander entgegen. Das volkstümliche Theater verfällt und geht zu Grunde, das gelehrte bleibt kalt, leer und nüchtern und ein ausſchließlicher Beſitz der engen Kreiſe der gelehrten Welt.

Wir brauchen nicht lange bei den Lyrikern und Dramatikern zu verweilen. Die erſteren wandeln, in dichten Scharen zuſammengedrängt, den von Petrarca eingeſchlagenen Weg; vielfach ſind's nur geiſtloſe Kopiſten, aber auch die beſten immer nur An- und Nachempfinder, welche, wie der Meiſter, eine Liebe des Platonismus, der Entſagung, der erhabenen Keuſchheit und Reinheit wie des Unglücks in ſchmelzenden Tönen feiern, während ſie dabei öfter, wie jener Francesco Molza (1489—1544), ein echt Aretiniſches Leben wüſter Sinnlichkeit führen. Künſtler und Menſch

haben auch hier nichts miteinander zu thun: die Gefühlswelt Petrarca's übernimmt man mit, weil seine wunderbare Form alle bestochen hat, weil man, wie er, elegant, bilderreich, malerisch schreiben will, wobei dann das Bestreben nach Sinnlichkeit des Ausdrucks hier und da schon zu Schwulst, Überhitztheit und Unnatürlichkeit ausartet, wie sie in der nächsten Periode Marini besonders zum Siege bringt: Antonio Tebaldeo (gest. 1537) und Serafino d'Aquila (1466—1500) bereiten dessen Herrschaft vor. Der Venetianer Pietro Bembo (1470—1547), der eleganteste der ciceronianischen Latinisten, Sekretär Leo's X. und von Paul III. zum Kardinal erhoben, der in der Geschichte des Humanismus und der philologischen Wissenschaft eine so glänzende Rolle spielt, galt seiner Zeit als der größte der lebenden Lyriker, weil er Petrarca am ängstlichsten und genauesten nachzuahmen wußte. Giovanni della Casa liebte in seinen sehr studierten Gedichten prächtige Worte, pathetische Wendungen, ungewöhnliche, prunkhaft wirkende Wortstellungen, die sich von dem anmutig-zarten Stil Petrarca's lebendig genug unterschieden, daß man Giovanni della Casa als den Erfinder einer neuen Richtung bewunderte; man achtete eben nur auf die Form und nicht auf den Inhalt. Nur hier und da einer, welcher nicht im konventionellen Liebesgedicht völlig aufging, der mehr als nur Verskünstler war. Giovanni Guidiccioni aus Lucca (1500 bis 1541) entpreßte das Unglück und die Not des Vaterlandes Klagerufe eines aufrichtigen Schmerzes, eines ernsten und männlichen Patriotismus. Luigi Tansillo (1510—1584) kämpfte in seiner Jugend gegen Türken und Korsaren und verrät auch in seiner Poesie eine kräftige, männliche Natur, die von dem schwächlichen Petrarcismus und all dem Modischen der Zeit wohl beeinflußt, doch nicht vernichtet wurde. Er bildet wenigstens eine selbständige Erscheinung für sich, fast so wie Michelangelo Buonarotti, der gewaltigste unter den großen Bildhauern und Malern des 16. Jahrhunderts, der auch in seinen „Sonetten" den trotzig-titanischen Geist nicht verleugnet. Dante, nicht Petrarca möchte er folgen. Mehr Denker als

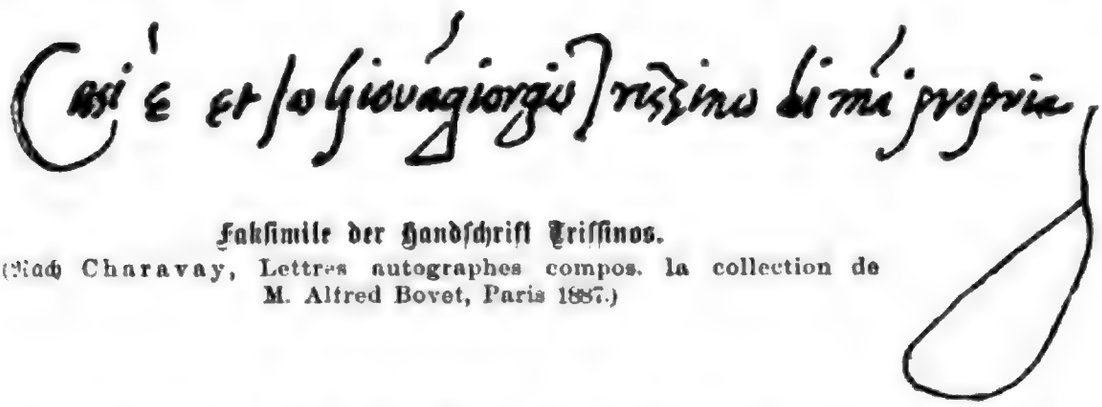


Faksimile der Unterschrift von Vittoria Colonna, Marchesa de Pescara.

Dichter, bleibt er allerdings gewöhnlich in der Abſtraktion ſtecken. Die Geſinnung iſt das wahrhaft Große in ſeiner Poeſie, und der Inhalt zerſprengt und zerreißt die Form, aber das macht in dieſer Zeit des glatten, gefälligen Formalismus, wo es ſo wenig darauf ankam, was man ſagte, einen wahrhaft erquickenden Eindruck. Man ſteht doch einmal wieder einem Menſchen und nicht nur einem Künſtler gegenüber. Verſchiedene der Gedichte Michel Angelos zeugen von der ſchwärmeriſchen Verehrung, welche er für Vittoria Colonna (1490—1547) hegte. Unter den zahlreichen dichtenden Frauen des Jahrhunderts — erſt das Jahrhundert der Renaiſſance läßt die Frau auch in die Litteratur thätig eingreifen — gebührt dieſer der erſte Platz. Sie hat viel Unglück, Schmerz und Trauer in ihrem Daſein erlitten, und das gab ihrer Geſtalt den Ernſt, die gefaßte Würde, die edel-fromme und religiöſe Stimmung, welche auch in ihren Sonetten vorherrſchen. Sie feiert in ihren Gedichten, ſehr ideal ihn verklärend, ihren Gatten Francesco d'Avalos, den ſpäteren Marcheſe de Pescara, der in der Schlacht von Pavia die Reiterei Karls V. zum Siege führte, ſchwer verwundet wurde und 1525 ſtarb. Dem Toten weint die Verlaſſene ihre Thränen nach, und von der irdiſchen Liebe findet ſie den Weg zur himmliſchen; ſie läßt's an wirklicher Empfindung nicht fehlen, wenn auch an vielen Stellen Vernünftelei und Klügelei, Geiſt und Witz an deren Stelle treten müſſen. Die Sonette der Gaspara Stampa (1523—1554) floſſen aus einem leidenſchafterfüllten Mädchenherzen hervor, dem Lieben und Leben ein und dasſelbe waren, und in dem Reigen dichtender Frauen fehlt es auch nicht an einer feingebildeten Hetäre, Tullia d'Arragona, die um ihrer Schönheit wie um ihres Geiſtes willen einen Kreis von Bewunderern um ſich ſcharte, doch einſam und verlaſſen im Jahre 1556 ſtarb.

Die italieniſche Tragödie wuchs in der Luft der Studierſtube und der Gelehrſamkeit hervor. Was Ariſtoteles in ſeiner Poetik gelehrt hatte, ſucht man mit ängſtlicher Pedanterie zu befolgen, und mehr als die erhabene und große Einfachheit des Äſchylus und Sophokles ſchätzte man das deklamatoriſch-rhetoriſche Drama Seneca's mit ſeinem aufgebauſchten falſchen Heroismus, ſeinen kraſſen Mord- und Greuelthaten und mit ſeiner Sentenzenweisheit. Die berühmte Einheit der Zeit und des Ortes wird gewahrt; nicht über einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden darf ſich die Handlung des Dramas erſtrecken, die Scenerie keine Veränderung erfahren, was natürlich die größten Unwahrſcheinlichkeiten als Folge nach ſich zog. Die entſcheidenden dramatiſchen Handlungen vollziehen ſich meiſt hinter den Scenen, und man erfährt, wie bei den Alten, nur durch Botenberichte und ſonſtige Erzählungen von ihnen; der Chor darf gleichfalls nicht fehlen, und er giebt ſeine moraliſchen Betrachtungen zum beſten und miſcht ſich in die Unterhaltung hinein. Er hört ruhig zu, wie ein Verbrechen geplant wird, und thut nichts, um es zu verhindern. Mit Vor-

liebe behandelt man auch noch einmal die antiken Stoffe, die bekannten Helden und Heldinnen des griechiſchen und römiſchen Theaters, wagt aber auch hier ſelbſtändiger vorzugehen, „kontaminiert“, wie das Plautus und Terenz gethan hatten, verſchiedene Stoffe miteinander, überlieferte und neue, benutzt neben der griechiſch-römiſchen die neuere Geſchichte und die Novellenlitteratur oder erfindet ſich ſogar eine eigene Handlung. Aber damit kam man nicht über das Alleräußerlichſte hinaus. Das innerſte Weſen der blinden Nachäffung erlitt dadurch keine Einbuße. Der trockene und gelehrte Giov. Giorgio Triſſino (1478—1550) gab mit ſeiner „Sophonisbe“ die erſte Muſtertragödie für dieſe Gattung, Giovanni Rucellai (1475—1525) dichtete eine „Roſamunde“ und einen „Orpheus“, Lodovico Martelli (geſt. 1527), der Verfaſſer einer „Tullia“, und Giambattiſta Giraldi, der ſich in ſeiner berühmten und vielfach nachgeahmten „Orbecche“ an den Thyeſtis des Seneca anlehnte, ſchwelgten in



Faksimile der Handſchrift Triſſinos.
(Nach Charavay, Lettres autographes compos. la collection de M. Alfred Bovet, Paris 1887.)

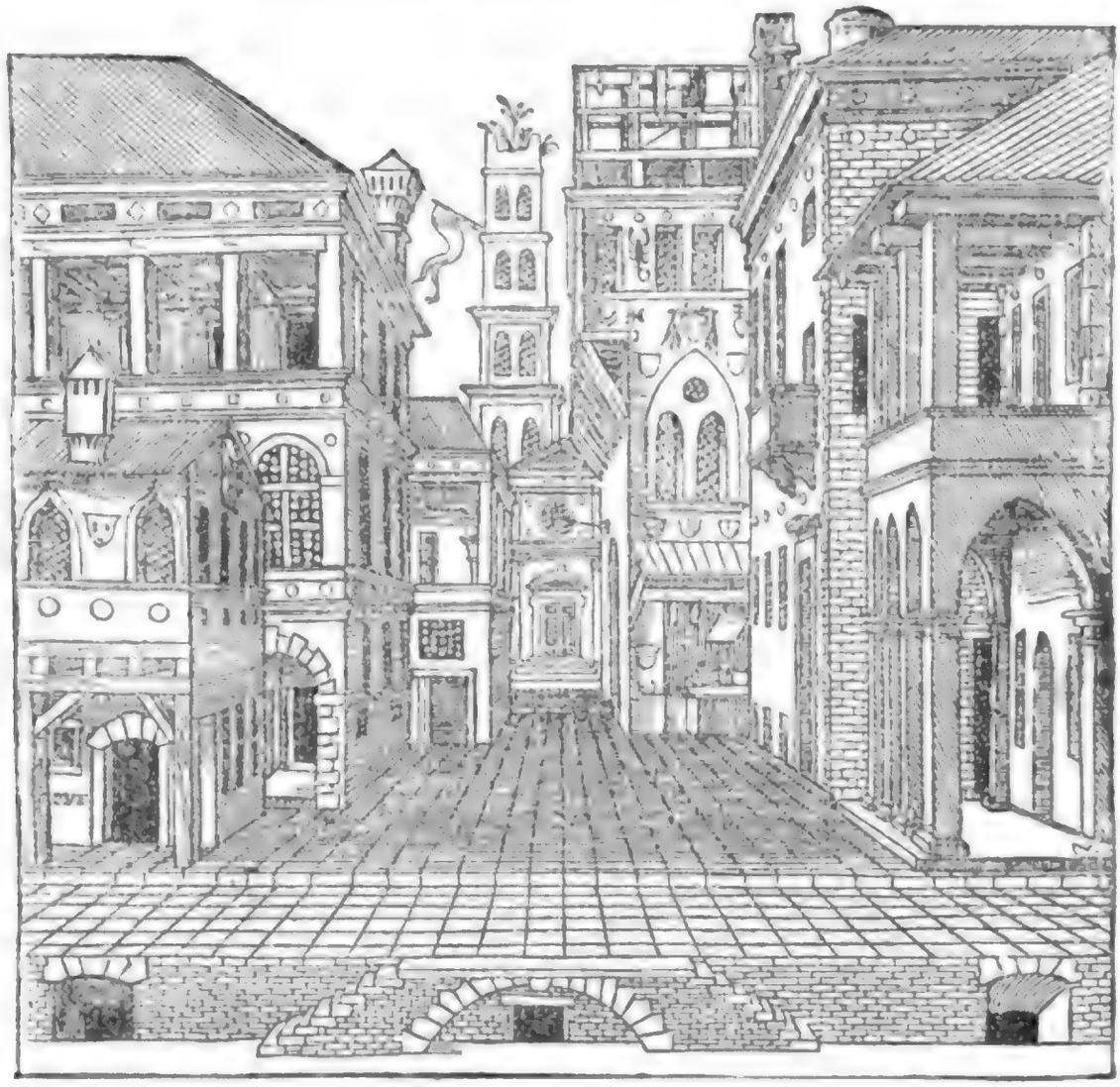
der Darſtellung von furchtbaren Blut- und Greuelſcenen, an denen die Dramatiker wie das Publikum damals beſonderes Entzücken fanden. Die Vielſchreiber Lodovico Dolce, Antonio Decio da Orti, Muzio Manfredi, Sperone Speroni, Pomponio Torelli (1539—1608) mögen hier noch genannt werden, doch ſteht unter allen dieſen Tragödienſchreibern verhältnismäßig noch am höchſten Pietro Aretino, der auch als Komödiendichter mit in erſter Reihe genannt werden muß.

Das antikiſierende Luſtſpiel beobachtet die Einheit von Zeit und Ort ebenſo ſtreng wie die Tragödie und wiederholt vielfach die aus Plautus und Terenz bekannten Geſchichten, Handlungen und Verwickelungen, die Wiederfindungsſcenen zwiſchen Eltern und Kindern, Geſchwiſtern und Liebesleuten, die Verwechſelungen und Verkleidungen u. ſ. w.; natürlich fehlt's auch nicht an Erinnerungen aus der Novellenlitteratur und eigenen Erfindungen. Ein tieferes Geiſtesleben darf man nicht erwarten, noch auch ein ernſteres künſtleriſches Wollen. Die Komödiendichter ſind zufrieden, wenn ſie mit der Erzählung eines gewöhnlich ſchlüpfrigen und pikanten Geſchichtchens die Lacher auf ihre Seite ziehen. Auf die Intrigue legen ſie mehr Gewicht als auf die Charakteriſtik; es ſoll viel auf der Bühne

Scena des Teatro olimpico zu Vicenza.

Die dramatiſchen Aufführungen des 16. Jahrhunderts, die lange Zeit nur bei beſonders feſtlichen Gelegenheiten, im Karneval u. ſ. w. vor ſich gingen, fanden noch in den Höfen und Sälen der Großen und Reichen ſtatt. Stehende Theater kamen erſt ſpäter auf; eines der erſten war das 1584 von Palladio erbaute Teatro olimpico zu Vicenza, das zugleich zur Darſtellung von Tragödien und Komödien diente, ein nach außen hin noch ganz formloſer Bau, „das Auditorium queroval, oben mit einer Halle“. Großes Gewicht legte man auf die Pracht der Koſtüme der Schauſpieler, und während man in England noch an der einfachſten Bühnenausſtattung ſich genügen ließ, konnte man in Italien ſchon eine mit höchſter Kunſt ausgeführte beſtimmte Darſtellung der Örtlichkeiten, teils mehr in idealiſierendem Sinn, teils mehr wirklichkeitsgemäß. Der Zuſchauer erblickte im Hintergrund die Prachtbauten der Straße einer großen Stadt oder die lichten Säulenhallen eines Palaſthofes, eines großen Kloſterhofes. Die obenſtehende Bühnendekoration des Teatro olimpico zeigt den Anblick eines „ſymmetriſchen, idealen Prachtbaus und, durch fünf Pforten geſehen, die anſtoßenden Gaſſen mit verſchiedenen und unſymmetriſchen Einzelgebäuden“.

vorgehen, und die Einfachheit der Handlung des altklaſſiſchen Luſtſpiels genügt nicht dem viel phantaſtiſcheren Geiſte der Renaiſſancemenſchen. Nur gelingt es ſelten, den bunten und verwickelten Stoff klar und überſichtlich anzuordnen, die verſchiedenen Handlungen inniger miteinander zu verbinden



Scena einer Comoedia.
Entwurf von Serlio.

(Siehe die Anmerkung zum vorigen Bilde.) Während man bei den Tragödien-Aufführungen die Örtlichkeit mehr in idealiſierendem Stil darſtellte, ſuchte ſich die Komödiendekoration mehr an die Wirklichkeit anzulehnen. Oben eine Straße mit größeren und kleineren Bürgerhäuſern, mit Wirtshaus und Bordell, Kolonnaden u. ſ. w. Auch die Dekoration für Bibiena's Komödie „Calandra" war voll von täuſchend gegebenen Einzelgebäuden. „Das Höchſte, was die Scenenkünſtler erſtrebten, war indes noch nirgends eine Täuſchung in unſerem heutigen Sinne, ſondern ein feſtlicher Anblick."

und zu motivieren. Die in ſehr flüchtigen Umriſſen gezeichneten herkömmlichen Charaktergeſtalten ſtammen aus Plautus und Terenz oder aus der commedia dell' arte; der Diener ſteht, wie früher der verſchmitzte oder der dumme Sklave, mit an erſter Stelle, ebenſo der Paraſit, der Bramarbas, der gewöhnlich ein Spanier iſt, der pedantiſche, trockene Stubengelehrte, der

Digitized by Google

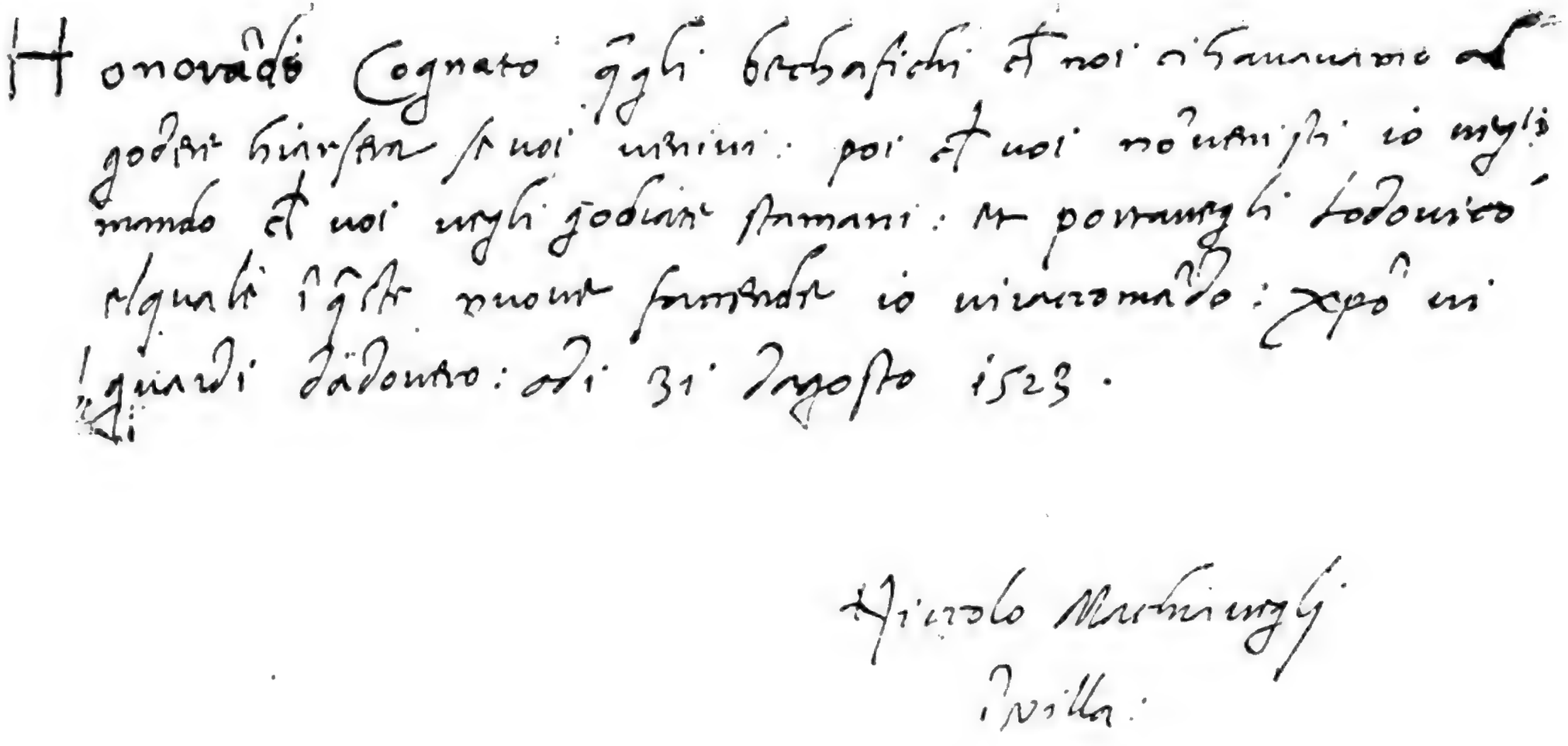
Necromant, der verlodderte Mönch Boccaccio's, die Kupplerin, die zumeist auch Beichtmeister ist, die Hetäre und das Freudenmädchen. Auf den Einfluß des antiken Theaters ist's zurückzuführen, daß die jugendliche Liebhaberin fast gar keine Rolle spielt; öfter erscheint sie selbst dann nicht auf der Bühne, wenn selbst die ganze Zeit von ihr die Rede ist und sie im Mittelpunkt der Handlung steht. Doch fehlte es neben den Klassicisten nicht an einer Schule, welche diese blinde Nachahmung der Römer bekämpfte und mehr die Novellenlitteratur im Geschmack Boccaccio's als Stoffquelle ausnutzte. Da trat denn auch die Geliebte lebendiger hervor, so wie es den Wirklichkeitsverhältnissen entsprach.

Der italienische Schwank ist, trotzdem er aus der Studierstube kommt und trotz seiner Regelrechtigkeit, ein frecher, ausgelassener Bursche, der von Scham nicht viel hält und an nichts so viel Vergnügen findet, wie an der Erzählung üppiger und frivoler Geschichtchen, Kupplerinnen-, Verführungs- und Ehebruchshistörchen. Die Verfasser, ein Machiavelli, ein Pietro Aretino, versichern dann wohl mit ernster Miene, daß sie nur um der Besserung und moralischen Belehrung, um der Sittenschilderung willen so unkeusche Dinge vortragen, — aber ernst lassen sich diese Worte nicht nehmen, denn die Werke selber widersprechen nur allzusehr der scheinheiligen Vorrede. Ein Kardinal, Bernardo Dovizi, nach seinem Geburtsort Kardinal Bibbiena genannt (1470—1520), der geschickte Staatsmann und einer der lustigsten Gesellen am lustigen Hofe Leo's X., steht würdig an der Spitze dieser Schwankpoeten; 1518 wurde seine an Plautus „Menaechmi" sich anlehnende „Calandria" im Vatikan mit großer Pracht aufgeführt, und Papst und Kardinäle hatten ihr helles Vergnügen an den derben Zoten des Stückes, an den verfänglichen Situationen des Geschwisterpaares Lidio und Santilla; der Bruder wirft sich in Frauenkleider, die Schwester in Männerkleider, beide sehen einander täuschend ähnlich, und man kann sich denken, daß es da an Pikanterien nicht zu fehlen brauchte. Ariost, Aretino und Nicolo Machiavelli, der gewaltige florentinische Staatsmann, dessen Gestalt der Weltgeschichte angehört, stehen unter diesen Lustspieldichtern am höchsten. Von den drei Komödien Machiavelli's, „Clizia", „Der Bruder" und „Der Zaubertrank" (Mandragola) erfreut sich die letztere, die frühestens um 1512 entstand, des größten Ansehens. Ein Machiavelli hat sie geschrieben, und da glaubt man, daß ein Lustspiel, aus solchem Geiste geflossen, etwas ganz Besonderes sein müsse, und suchte in dem Schwank viel mehr, als sich darin wirklich finden läßt. Moralische Entrüstung über die Sittenverderbnis der Zeit hat ihn sicher nicht eingegeben, und auch der Angriff auf die Verkommenheit der Geistlichkeit und Möncherei hat gar nichts so Vernichtendes und Furchtbares an sich. Dieser Bruder Timotheus ist nicht viel mehr als der typische Mönch, wie ihn der satirische Witz dieser Jahrhunderte immer wieder darzustellen liebte. Die Charakteristik

enthält einige Anſätze zu lebendigerer Darſtellung, aber auch nur Anſätze, die Intrigue iſt ſehr witzig und ſo frivol, wie nur eben denkbar. In dem Aufbau des Luſtſpiels, in allem, was die dramatiſche Technik anbelangt, in der Knappheit und Energie der Sprache, die im allgemeinen zu nüchtern wirkt und mehr andeutet als ausführt, liegt vor allem, was Machiavelli über die Zeitgenoſſen emporhebt. Er wirrt nicht allzuviel Handlungsfäden durcheinander, ſondern weiß eine einfache Intrigue klar, durchſichtig und ſpannend zu erzählen. Lasca, dem wir noch einmal auf den nächſten Seiten begegnen werden, Lodovico Dolce, ſchon unter den Trauerſpieldichtern erwähnt, Francesco d'Ambra (geſt. 1559), Giordano Bruno, der den Aberglauben und das Treiben der Alchymiſten und Necromanten geißelte, und viele viele andere ſchritten auf den begonnenen Bahnen weiter.

Die Gegner des Klaſſicismus. Die Satiriker.

Einen großen tragiſchen Dichter voll ſtarker Leidenſchaften, erfüllt von mächtigen Ideen, einen Michel Angelo der Poeſie hat das Italien des 16. Jahrhunderts nicht hervorgebracht, um ſo mehr heitere, lebensfrohe Epikuräer, ſpottſüchtige Satiriker, luſtige und witzige Komiker, ſcharf beobachtende Sittenſchilderer. Der Geiſt der Zeit hat ſich aber ſchärfer und ſelbſtändiger in den Schöpfungen dieſer ausgeprägt, als in den Werken der Eleganten und der geſchminkten Pathetiker. Da trifft man auf jenes „italieniſche Lächeln", das Lächeln des Zweifels, der Ironie und des bald gutmütigen, bald biſſig-herben Spottes, das ſchon für die Muſe Altroms das charakteriſtiſche Lächeln war. Da ſchmachtete man nicht, wie Petrarca, während man doch an nichts weniger als an Keuſchheit und Enthaltſamkeit dachte, ſondern ſprach ſich mit der ganzen Offenheit und dem in Selbſtbewußtſein wurzelnden Wahrheitstrieb des echten Renaiſſancemenſchen über ſein wahres Wollen, Denken und Empfinden aus. Da empfand man die Schwäche und Ungeſundheit des Klaſſicismus und des Romanticismus, welche von der eigenen Zeit und dem eigenen Volk ſich abwandten und in die Ferne ſchweiften, und wandte ſich auch gegen die Arkadier und die in den Märchenlanden umherziehenden Sänger des Ritterepos. Man verſpottete die Jünger der Antike und ihre Überſchätzung der lateiniſchen Sprache, indem man wie ſie lateiniſche Verſe machte, aber was für lateiniſche Verſe, ein Miſchmaſch aus lateiniſchen und italieniſchen Formen, — makkaroniſche Verſe, wie man das nannte. Doch zur wahren künſtleriſchen Freiheit drang man ſchließlich doch nicht vor. Man blieb ein Sklave, der mit den Ketten klirrt und ſie zerſprengen möchte, ohne daß er die Kraft dazu beſitzt. Die Vorkämpfer der modernen und realiſtiſchen Poeſie ſtellen nicht, wie das in



Faksimile eines Briefes von Machiavelli an Francesco Nigro vom 31. August 1523.
(Aus E. Charavay, Lettres autographes etc. Paris 1887.)

England und Spanien geſchieht, eine poſitive in ſich ruhende moderne und realiſtiſche Kunſt den Gegnern entgegen, ein wahrhaft neues Gebilde, ſondern ſie kritiſieren, ſatiriſieren und verſpotten nur den Klaſſicismus und die Romantik und fangen deren Bild in einem Hohlſpiegel auf. Sie geben dieſelbe Kunſt, nur karikaturenmäßig verzerrt, wobei dann vielfach der platte, nüchterne Alltäglichkeitsrealismus, ein Nicolaitiſcher Geiſt, als die wahre Siegesgottheit, auf dem Kampfplatz erſcheint. Sie feuilletoniſieren mehr, als daß ſie dichten, ſie bleiben als Satiriker in einer Poeſie des Verſtandes und Witzes ſtecken, die mehr belehrt als geſtaltet, halb Wiſſenſchaft und halb Kunſt iſt. Aus der reichen Anzahl dieſer Satiriker und burlesken Spaßmacher können hier nur die allerhervorragendſten Erſcheinungen betrachtet werden.

Pietro Aretino, der Martial und Petron des 16. Jahrhunderts, geboren im April 1492, geſtorben 1557, ſteht ſeit langem an dem Pranger, an einem der auserleſenſten Schandpfeiler der Litteraturgeſchichte. Alles, was moraliſche und ſittliche Entrüſtung an Schmähworten und Peinigungen ausſinnen kann, hat ſie über ihn ausgeſchüttet und verhängt. Und doch überhäuften die Zeitgenoſſen den ſchrecklichen Satiriker und kecken Sittenſchilderer mit Geſchenken, Lobſprüchen, Ehren und Auszeichnungen aller Art, Fürſten und Kardinäle miſchten ſich unter die Scharen ſeiner Schmeichler und Bewunderer und nannten ſich mit Stolz Aretino's Freunde. Und mochte auch die Angſt vor der böſen Zunge des Mannes, die Furcht vor der „Fürſtengeißel", wie Arioſt ihn genannt hat, mitwirken, ſo empfand man doch ſicher auch höchſte Achtung vor deſſen künſtleriſchem Genie, der Kraft, Wucht und Sinnlichkeit ſeines Stils, vor ſeinem ſcharfen Witz, ſeiner Beobachtungsgabe. Man hatte ja damals die äſthetiſchen Fähigkeiten genug ausgebildet, vor allen anderen ausgebildet, ſo daß man den Inhalt über der Form, den Menſchen über dem Künſtler vergeſſen konnte. Und zudem ſprach Aretin offen aus und bekannte rückhaltslos, was auch die meiſten im innerſten Herzen glaubten und nur nicht ſo laut zu ſagen wagten. Sicherlich war Pietro, der Sohn des Schuſters Luca, der ſich ſeiner niederen Herkunft ſo ſchämte, daß er ſich nach ſeiner Vaterſtadt Arezzo nur den Aretiner nannte, nicht das, was man einen Charakter, einen Mann von feſten Grundſätzen nennt. Er ſchillert in den verſchiedenſten Farben und ſtraft ſich jeden Augenblick ſelber Lügen. Ein jedes Zeitempfinden hinterläßt Eindruck bei ihm. Der höhniſche Verächter des Petrarchismus, der cyniſche Bekenner der nackten, ſinnlichen Liebe ſchwärmt gelegentlich auch für Keuſchheit und Entſagung. Der derbe Genußmenſch, der ſein Haus zu einem Harem ſich umgeſtaltet hat und ſich mit den ſchönſten Hetären umgiebt, iſt zugleich auch ein zärtlicher Vater und wirft ſich zu anderen Stunden der Frömmigkeit in die Arme. Er fühlt ſich als Sittenprediger, als Vorkämpfer der Tugend, der Armen und Unterdrückten, deckt den Schleier auf von dieſer Zeit, welche die einen üppig ſchwelgen, die anderen in Not und Elend

verkommen ſieht, er erkennt und fühlt das große Verbrechen des Jahrhunderts und ſchwingt über die Großen, Reichen und Mächtigen ſeine furchtbare Geißel, — aber dieſer tapfere, freiheitsdürſtende Geiſt kriecht auch wieder zu den Füßen der Großen, kommt mit der Demutsmiene des Bettlers, ſtreckt hündiſch-ſchmeichelnd die Hand nach einer Gabe aus und iſt ein ebenſo unverſchämter Panegyriker wie Satiriker. Aretin beſitzt die Tribouletnatur Martials; er weiß und erkennt das Niedere und Schlechte und trägt in ſeiner innerſten Seele die Sehnſucht nach dem Guten und Edlen. Aber nur irrlichtartig leuchtet dieſe über ſein Schaffen hin. Die tieriſche Natur in ihm iſt zu mächtig, zu wild und zu gefräßig, und er ſieht die Welt mit den Augen des Tiermenſchen an, dem die Liebe vor allem ein ſinnlich-fleiſchlicher Genuß iſt, der ſich zu Petron bekennt und ſich mit Behagen in der Welt des Sexuellen als in ſeiner eigentlichen Heimat aufhält, an der Darſtellung derſelben Dinge ergötzt, welche in den Tagen des kaiſerlichen Roms das Entzücken der Lebemänner ausmachten. Aretin, der nichts weniger als ein Menſch der allgemein anerkannten Tugend und Moral iſt und es auch meiſtenteils nicht ſcheinen will, Aretin, der Cyniker, welcher da meint, daß es um die Menſchheit im allgemeinen nicht beſſer beſtellt ſei als um ihn, iſt in ſeiner Art auch ein Typus des echten Renaiſſancekraftmenſchen, der nur eins anbetet, das liebe ſelbſtherrliche Ich, nur eins ſucht, den Genuß, — ein Machiavelli der Bordelle, ein Machiavelli ohne die Verklärung irgend eines idealiſtiſchen Gedankens. Er iſt der erſte, der die Schriftſtellerei als Beruf betreibt und dabei zugleich als Geſchäft und Spekulation. Er ſtellt ſeine Feder in den Dienſt eines jeden, der ihn dafür bezahlt, ſchreibt nach dem Geſchmack bald des einen, bald des anderen, immer darauf bedacht, wie er ſich Gold erpreſſen kann durch Drohung oder durch Schmeichelei. Aber ebenſo leicht, wie er es erworben, teilt er es auch wieder aus, ein gutmütiger Kerl, der ſelber gern leben will, aber auch andere leben läßt.

Aretin hat ſich in der Litteraturgeſchichte mehr als Charaktergeſtalt ein dauerndes Andenken geſichert als durch eine ſeiner zahlreichen Schriften, denen allen der Stempel der eigentlichen Vollendung fehlt. Um ſo mehr darf ſeine Vielſeitigkeit in Erſtaunen ſetzen, und er hat auf den verſchiedenſten Gebieten vortreffliches geleiſtet. In ſeinen „Ragionamenti“ giebt er die treueſte Sittenſchilderung der römiſchen Halbwelt in ihrer ganzen Unſauberkeit und ſteht hier wie in ſeinen „Sonetten“ und „Capitoli“ als Satiriker auf der Höhe. In den flüchtig hingeworfenen fünf Luſtſpielen, die reich an derbkomiſchen Zügen ſind, lehnt er ſich noch mehr an die mittelalterliche volkstümliche Poſſe an, während die antike Komödie wohl Stoff und Erfindung, aber nicht eigentlich das innere Weſen beeinflußt hat. Verwickelung und Aufbau ſind noch roh, die Geſtalten in groben Umriſſen dargeſtelit, am lebendigſten die Kupplerinnen und Cour-

tiſanen. Ganz andere Sorgfalt verwandte der Dichter auf ſeine Tragödie „Orazia“, „das intereſſanteſte Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenſtes Werk“, das, ſich ziemlich eng an Livius anlehnend, die bekannte Geſchichte von den Horatiern und Curiatiern behandelt und immerhin dem herrſchenden Geiſt der blinden Nachahmung der Antike geringere Rechte einräumt, als das alle anderen Tramen des Jahrhunderts thun.

Das formale Genie der italieniſchen Renaiſſancepoeſie hat für komiſche Zwecke keiner ſo ſehr ausgenutzt wie Francesko Berni (geb. 1497 oder 1498, geſt., wie es heißt an Gift, 1535).

Seine Kunſt und ſein Stil — als Berneſker Stil bekannt — beſtehen in der Verbindung der glatteſten und aufs ſorgfältigſte ausgearbeiteten, eleganteſten und doch natürlichen und ungeſuchten Sprache mit einem möglichſt platten und trivialen Inhalt. In dem Widerſpruch zwiſchen dem, was geſagt wird und wie es geſagt wird, liegt die Komik dieſer Poeſie. Die ausführliche Beſchreibung eines elenden Nachtlagers im Hauſe eines Landpfarrers, des Kampfes mit dem Ungeziefer, mit feierlichem Pathos vorgetragen und mit allen Feinheiten einer ariſtokratiſchen Ausdrucksweiſe, wie ſie ſich gewöhnlich nur in der Kunſt einer idealen und heroiſchen Empfindungs- und Anſchauungswelt vorfindet, wächſt ſich aus zu einer Parodie der maleriſchen Landſchaftspoeſie, welche ſich entzückt in die Reize der Natur verſenkte. Den idealen Schäfern der Arkadier ſtellt er die ſich prügelnden und ſchimpfenden Bauern gegenüber, und wenn die ſchönheitsſeligen Petrarchiſten nicht ſüßlich genug von den wunderbaren Reizen ihrer Geliebten ſchwärmen konnten, ſo ſingt Berni von der Häßlichkeit ſeines Mädchens oder giebt ein karikiertes Bild von einer alten Dienſtmagd. Zahlreiche Nachahmer traten in ſeine Fußſtapfen, aber nur einer braucht noch von dieſen Komikern genannt zu werden, Anton Francesko Grazzini, bekannter unter dem Namen Laska (1503—1584), einer der Begründer der Crusca, der berühmten italieniſchen Akademie, ein gefälliger, leichter und glatter Satiriker und einer der beſten unter den italieniſchen Novelliſten dieſer Zeit, welche noch immer in den Wegen Boccaccio's einhergingen und fortfuhren, die bekannten, meiſt ſchlüpfrigen erotiſchen Geſchichtchen von verbuhlten Pfaffen, betrogenen Ehemännern und in allen Liſten und Pfiffen erfahrenen Frauen leicht und gefällig, oft graziös zu erzählen. In allen europäiſchen Ländern fanden dieſe italieniſchen Novellen um der Kunſt ihrer Unterhaltung willen aufmerkſame Leſer und bildeten für die ſtoffhungrigen Dramatiker eine willkommene Fundgabe. Machiavelli und Aretino bebauten u. a. auch dieſes Feld, mit beſonderem Erfolge und Eifer aber Matteo Bandello (1480—1561), Biſchof von Agen in Frankreich, und neben ihm Giraldi Cinzio aus Ferrara (1504—1573), denen u. a. Shakeſpeare einige ſeiner beſten Stoffe entlehnte.

Torquato Taſſo.

Übergangszeit! Schwankende Seelen, unſicher umherirrende Geiſter! Als das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts anbrach, da fühlte auch Italien, daß es zu raſch vorgeſtürmt war. Es hatte die alten Tempel und Heiligtümer niedergeriſſen, aber vergebens ſah es ſich um nach neuen Domen, wo es anbeten konnte. Noch waren ſie nicht aufgebaut. In einem wilden, zügelloſen, nur ſinnlichen Genußleben, im Rauſch üppiger Feſte hatte es eine Zeit lang Befriedigung gefunden. Aber auf die Dauer konnte dieſe Luſt den Menſchen nicht befriedigen. Das Italien der Hochblüte der Renaiſſance kannte keine Lyrik, das innerſte und feinſte Seelenleben, das tiefe Fühlen und Empfinden war verwaiſt. Und als die Kunde von Luthers That über die Alpen drang, da entdeckte auch Italien in ſeiner Bruſt das, was die wahre Größe des deutſchen Reformators ausmachte: das Gemüt. Man wollte wieder etwas glauben und bekennen, für höhere Geiſtesideale ſich begeiſtern und nicht mehr nur der „Fleiſchesluſt“ opfern. Aber die Zeit war noch nicht reif für die neuen wahren und großen Ideale, die erſt noch im Keimen begriffen waren und erſt in dem folgenden Jahrhundert langſam heranreiften. Einſame Denker nur ahnten ſie tiefer und pflegten die junge Saat. Graue, verdrießliche Frühmorgenſtimmung. Die Sonne des neuen Tages war noch nicht empor. Um ſo verlockender klangen da die Stimmen, welche das Rückwärts riefen, zurück zum alten Glauben und zurück zu den verlaſſenen Tempeln und Altären. Ernſte und tüchtige, edle und ſchwärmeriſche Geiſter riefen es; auch die große Reaktion konnte nur ſiegen, weil Idealiſten ihre Botſchaft verkündigten, die das höchſte Gut der Welt gewinnen wollten. Ihr Verhängnis nur war es, daß ihr Blick nicht an der Zukunft, ſondern an der Vergangenheit haftete. Jene war unſicher und von Nebel verhüllt, das Bild dieſer ſtand klar in aller Erinnerung, getaucht in das phantaſtiſche Licht der Abendröte, verſchönt und verherrlicht, frei von all dem Häßlichen, das man früher ſo lebendig empfunden hatte, jetzt aber nicht bemerkte, weil man viel tiefer an der Mißſtimmung über den Farben- und Sinnenrauſch der letzten Jahrzehnte litt. Man war mit dem verkommenen und verlodderten Chriſtentum der buhleriſchen Päpſte und geilen Mönche nur fertig geworden, und einige glaubten, nun überhaupt mit dem Chriſtentum fertig geworden zu ſein. Aber der größere und ſchwerere Teil des Kampfes ſollte erſt beginnen. Nicht mehr ein Tetzel, ſondern ein Luther, ein Ignaz von Loyola, Männer der ernſteſten Überzeugung und der heiligſten Glaubensglut, entfalteten das Banner des Chriſtentums und der Kirche. Der fröhliche Leo X. hatte freilich keine Begeiſterung für die Religion des Kreuzes erwecken können, aber als der gute und wackere Papſt Hadrian VI. die Sünden ſeiner Vorgänger wieder gut machen und die Ideale des Urchriſtentums zu erneuern gedachte, als

die chriſtlichen Geiſtlichen, aufgeſchreckt durch die Reformationsdonner, wieder Ernſt mit ihrem Bekenntnis machten und ſtrengere Zucht übten, als man auf dem Tridentiner Konzil gewiſſermaßen die Berechtigung von Luthers That und Luthers Größe anerkannt hatte: da erwacht noch einmal, wie überall in der proteſtantiſchen und katholiſchen Welt, ſo auch in Italien

Torquato Taſſo.

Digitized by Google

eine ſchwärmeriſche, mittelalterlich religiöſe Stimmung. Da zeigte ſich, daß man des Chriſtentums doch noch nicht ſo entraten konnte, wie es kurz vorher der eine oder der andere „Heide“ wohl hätte behaupten dürfen. Erſchreckt von den Übeln, welche jeder Krieg, auch jeder Geiſteskrieg im Gefolge hat, und vergeſſend das Gute, was im Schoße der neuen Ideen verhüllt gelegen, kehrte man noch einmal unter das Joch des Mittelalters, zum Autoritäts- und Buchſtabenglauben zurück und ſuchte ſich noch beſonders ſchwer das Joch in den Nacken hineinzudrücken; mit dem Fanatismus eines Büßers und reuigen Sünders, den in innerſter Seele eine Stimme mahnt, daß er wider ſein beſſeres Ich handelt und daß die That, um die er Thränen vergießt, eigentlich die gute und große That war. Die Zöglinge des neu gegründeten Jeſu-Ordens kommen nach Italien und verkünden die Lehre vom ſchweigenden Gehorſam. Gegen die neuen Lehren ſich künſtlich abſperren, ſie unterdrücken und ausroden, dahin geht alles Streben. Der Unterricht der Jugend ſoll wieder ausſchließlich in die Hände der Geiſtlichkeit kommen, die Inquiſition entfaltet eine neue große Thätigkeit, neue Glaubenstribunale werden errichtet, der Index beſtimmt, welche Bücher bei ſchwerſter Strafe zu leſen verboten ſind, ſchärfer wird die Zenſur gehandhabt und das Erſcheinen unliebſamer Schriften von vornherein unmöglich gemacht. Einſam ſtehen die kühnen Denker, welche auf dem von den Humaniſten gelegten Grundſtein an dem Gelände des modernen Geiſtes weiterbauen, während alles erſchreckt Axt und Hammer ſinken läßt. Die Zeit drückt ihnen die Märtyrerkrone auf das Haupt. Galilei wird zum Widerruf gezwungen, Giordano Bruno verbrannt, Vanini beſteigt den Scheiterhaufen, gelaſſen lächelnd: „Gehen wir, um als Philoſoph zu ſterben.“ Campanella erleidet ſiebenmal die Folter und verbringt 23 Jahre ſeines Lebens im Gefängnis.

Torquato Taſſo war keiner von dieſen großen Pfadfindern in das Land der Zukunft hinein. Er gehörte vielmehr zu denen, welche das Altvergangene zu neuem Leben erwecken möchten. Aber dabei beſitzt er noch nichts von dem Fanatismus der Männer der Reaktion, von ihrer Verfolgungsſucht und ihrem ſtarren Orthodoxismus. Er iſt einer der allererſten Wortführer von den Wiedererweckern des Mittelalters und zeigt uns die gegen die Renaiſſance gerichteten Beſtrebungen noch im hellſten und freundlichſten Lichte, all das Gute und das Liebenswürdige, das auch im Beginn dieſer Reaktion innewohnte. Seine Geſtalt und ſeine Poeſie laſſen verſtehen und nachfühlen, warum und wie dieſe rückläufige Bewegung plötzlich eintreten konnte, und aus welchen edleren Kräften der neue Geiſt ſeine Nahrung zuerſt geſogen hatte, — jenen lutheriſch-deutſchen Zug, das Verlangen nach der Befriedigung des Gemütes, die ſchwärmeriſche Sehnſucht nach einem Ideal, welches das ganze Leben und Sein ausfüllen konnte, die Unbefriedigtheit von einer Kunſt und Wiſſenſchaft, welche die Religion nicht erſetzen konnten, weil ſie weſentlich nur formaliſtiſch waren. Torquato

Taſſo iſt wieder ein Menſch des Überganges, geſpalten in ſeinem Empfinden und Denken, voll zerriſſener Stimmungen, in ſich ſelber unruhig, mißtrauiſch gegen ſich und darum auch gegen die ganze Welt. Er ſteht auf der Mitte des Weges, der von Arioſt nach Calderon und Milton hinführt. Die Empfindungen der Renaiſſance und der Gegenreformation kreuzen in ſeiner Poeſie durcheinander. Sie lebt in den Erinnerungen an eine Vergangenheit, die eben abgeſchloſſen war, und in den Vorgefühlen einer Zukunft, die ſich noch nicht rein enthüllt hat. Sein Denken ging über den ſtarren kirchlichen Autoritätsglauben hinaus und erkannte vielfach für recht, was die wahrhaft neuen Männer, die Kinder der Zukunft, lehrten. Aber er fürchtet ſich vor dieſem ſeinen Denken, das der Rechtgläubigkeit widerſtreitet. Dieſer Glaube iſt das Höchſte, und das Glück liegt in der Unterwerfung. Einmal, im Jahre 1577, ergreift ihn die höchſte Angſt vor den eigenen freien Überzeugungen, und er klagt ſich ſelber bei der Inquiſition an. Vergebens ſucht dieſe ihn zu beruhigen. Der Dichter blickte tiefer in ſein Inneres hinein, als die geiſtlichen Richter es vermochten, und ſucht die Ruhe, welche dieſe ihm nicht zu geben vermochten, einige Zeit lang im Franziskanerkloſter, um von neuem wieder in die Welt hinauszuſtürmen. Taſſo verkörpert das nervöſe, überreizte und an der Schwelle des Irrenhauſes umhertaumelnde Italien, das von Aretiniſchem Luſtleben aufgeſchreckt aus den Karnevalsfeſten in die Aſchermittwochsſtimmung hineintaumelt. Ein bunter Farbenrauſch erfüllt noch die Phantaſie, aber die weltliche Ekſtaſe wird zur religiöſen. Viſionen und dämoniſche Erſcheinungen ſuchen den Dichter heim, jene Viſionen und Ekſtaſen, welche bei Calderon ſo reich zugenommen haben, daß ſie die ganze Poeſie ausfüllen.

Goethe hat in ſeinem „Taſſo“ eine an wunderbaren Tiefblicken reiche pſychologiſche Studie des Dichters geſchrieben, deſſen tragiſche Geſchicke in ihren großen Umriſſen bei allen Freunden der Poeſie hinreichend bekannt ſind. Als Sohn des Dichters Bernardo Taſſo wurde er am 11. März 1544 zu Salerno geboren und erhielt ſeine erſte Erziehung in der eben begründeten Jeſuitenſchule zu Neapel. So wurde er zum Zögling der führenden Geiſter der großen Reaktionsbewegung. Ein frühreifes Genie, deſſen Frühreife als ſymptomatiſch für die überreife, hohe Bildung der Zeit angeſehen werden kann. Das künſtleriſche Sehen und Empfinden war zu etwas Allgemeinem geworden, die formale Technik ein ſo ſicherer Beſitz der Renaiſſancebildung, daß bereits der achtzehnjährige Jüngling ein Epos in 12 Geſängen „Rinaldo“ ſchreiben konnte, — ein Epos in der Manier Arioſts. Der Jeſuitismus und Arioſt beherrſchen die Anfänge der Entwickelung Taſſo's, in ſeinen Adern aber fließt das Blut Bernardo Taſſo's. Am Hofe zu Ferrara fand der einundzwanzigjährige Jüngling die ſchmeichelhafteſte Aufnahme. Fürſten- und Frauengunſt wurde ihm reichlich zu teil. Lucrezia und Leonore, die beiden feingebildeten Schweſtern des Herzogs Alfonſo II., ſchenkten ihm

ihre Gunſt, das Schäferſpiel „Aminta“ entſtand, und der „Goffredo“, wie im Anfang das große Hauptwerk des Dichters, „das befreite Jeruſalem“, ſich betitelte, lag 1575, damals 18 Geſänge umfaſſend, abgeſchloſſen vor. Aber auch die glücklichſten Lebensjahre Taſſo's waren damit abgeſchloſſen. Neider und Nebenbuhler ſuchten ſeine Stellung zu unterwühlen, bei dem Dichter ſelber kam eine nervöſe Reizbarkeit und Empfindlichkeit zum Durchbruch, Wahnvorſtellungen aller Art beunruhigten ihn, und es entſtanden die verſchiedenſten unliebſamen Konflikte. Zuletzt floh Torquato Taſſo von Ferrara fort, irrte einige Zeit lang in Italien umher und konnte doch nicht die Sehnſucht nach einem Orte unterdrücken, wo er ſo viele ſelige Stunden verlebt hatte. 1579 kehrte er plötzlich zurück, ſtürzte ſich aber in neue Unhelligkeiten, als er, enttäuſcht über den Empfang, in wütende Schmähungen gegen den Herzog ausbrach, der ihn als wahnſinnig nach dem Krankenhauſe von St. Anna bringen ließ, wo der Unglückliche in mehr oder minder ſtrengem Gewahrſam volle 7 Jahre verblieb. Erſt 1586 erhielt er die Freiheit zurück und nahm ſeinen Aufenthalt an den verſchiedenſten Orten, bald in Mantua, bald in Rom, Neapel, Florenz. Gegen Ende ſeines Lebens ſchien noch einmal das Glück ſeiner Jugendjahre zurückzukehren. Auch das Höchſte, was er ſich erwünſchte, die Dichterkrönung auf dem Kapitole, ſollte ihm zu teil werden. Doch ſchwerkrank bereits langte 1593 der Dichter in Rom an. Im Kloſter St. Onofrio, wohin er auf den Rat der Ärzte gebracht war, ſtarb er, als gerade die letzten Anordnungen zur Feier ſeiner Krönung als Dichter getroffen waren, am 23. April 1595.

Ein empfindſamer und ſchwärmeriſcher Poet, von jenem reinen jugendlichen Idealismus erfüllt, der an Schiller erinnert, ein Begeiſterter, der mit wohllautender ſüßer Rede alles Gute, Schöne und Edle, ſoweit er es verſteht, in der Menſchenbruſt erwecken möchte. Als Lyriker ſteht Torquato Taſſo unter den Zeitgenoſſen obenan. Das ſterbende Jahrhundert der Renaiſſance, das an echtem und warmem Gemütsleben ſo arm geweſen war, öffnet nun doch noch den Mund zu einem wehmütigen Sterbegeſange. Klagende Töne, melancholiſche Seufzer entfließen ihm, die weichen und weichlichen jammernden Laute eines etwas eitlen und ſelbſtgefälligen Ichs, das die Welt glaubt im Fluge erobern zu können, aber in der rauhen Wirklichkeit überall nur Niederlage auf Niederlage erleidet. Taſſo's Lyrik iſt die Todesklage der Renaiſſancemenſchheit, die ſo ſtolz auf ihr Ich pochte, nach Ehren und Lorbeeren, Macht und Reichtum heiß dürſtete und enttäuſcht von der Welt an die Kloſterpforten pocht. Nicht das Glück, ſondern der Schmerz lehrte ſie das Fühlen und das Empfinden. Auch Taſſo ſteht unter dem Einfluſſe Petrarca's, auch er ſchreibt oft nur eine geiſtreiche und pointierte Lyrik, eine Lyrik mehr des Verſtandes und des Witzes, als des Herzens, aber immer wieder bricht auch das wirkliche und echte Empfinden durch. Eine lebendige Einzelperſönlichkeit, eine ſtarke

pitolina. Hetruriam à Ianiculo Ianus, Latium à Saturno Saturnus cognominauit. Ad radices enim Capitolij Saturnus condiderat, uti Ianus Ianiculum. Hæc igitur fuit prima Romæ origo ad radices Capitolij, ubi tunc pascua bobus erat.

Facies tunc agri huius instar arcus erat, cuius chorda esset alueus Tiberis: cornua ad solis quidem ortum, rupes Auentina, & ad occasum capitolina, media palatina. Eadem palatina rupes Tiberim à fronte prospicit, à sinistris Cœlio, à dextris Exquilino iungitur. Auentinus item à fronte Tiberim & Capenam tenet, ad dexteram Cœliolo ac Viminali hæret. Capitolium ante se Tiberim & portam Carmentalē cernit: hæret illi Quirinalis. Has rupes antiqui septem colles, & septem montes appellauerunt. Area huius arcus est quicquid campi iacet inter Auentinum & Capitolium, & à palatio ad Tiberim, Lybissus antea, inde Argeus, post uicus Thuscus dictus. Paludes plures eò passim Tiberina inundatio efficiebat, quæ hanc aream nō satis idoneam habitationi reddebant, antequam factis Vertumno sacrificijs in alueum suum Tiberis uerteretur. Prima igitur origo Romæ fuit collis Capitolinus, antea Saturnia dictus. Sequēs hunc Auentinus fuit, habitatus ab Atlante Italo, è Sicilia aducto eò contra fratrem suum Hesperū, in cuius tutela erat Hetruriæ imperiū adhuc Iano puero, & immaturo ad munera regia & regni. Porrò Italus dimicare à Iano & Hetruscis prohibitus, in Auentino confedit, ad cuius radices iuxta Tiberim opē atq; consilio Iani Capenam oppidulum cōdidit, & regionem eius permissu Italiam dixit. Mox Hespero fratre rebus humanis exempto, Italus in tutelam Ianum & Hetruriam suscipiens, omnem circa Tiberim regionē, extinctis ultro citroq; alijs cognominibus, à se Italiam nuncupauit. Hæc

Fakſimile der Seite eines Buches, einer Sammlung von Bruchſtücken antiker Geſchichtsſchreiber. mit eigenhändigen Anmerkungen von Torquato Taſſo.
(Aus Charavay. A. a. O.)

Subjektivität, die, was ſie leidet, ſagen muß, ein wirklicher Lyriker, nach Petrarca der erſte auf italieniſchem Boden, tritt hier immerhin hervor. Aber größeren Ruf noch erwarb ſich der Epiker.

Wie die Lyrik, ſo verkörpert auch das Taſſo'ſche Epos, von einer Seite betrachtet, nur die Poeſie der ſterbenden Renaiſſance, keine neue bahnbrechende Kunſt, ſondern nur eine Kunſt der Erinnerungen und des Eklektizismus. Alles, was das 16. Jahrhundert erſtrebte, die verſchiedenen Schulrichtungen ſucht es in ſich zu vereinigen. Man trifft überall auf Bekanntes und Vertrautes und ſogar auf unmittelbare Entlehnungen. Aber das Ich des Dichters hat die Einzelteile organiſch und harmoniſch miteinander verbunden und das Fremde ſich innerlich vollkommen zu eigen gemacht, ſo daß doch ein ſelbſtändiges Ganzes zu ſtande kam. Und wenn das Epos der letzten Jahrzehnte vorwiegend ſkeptiſch, frivol und genußſüchtig epikuräiſch geweſen, ſo iſt das Taſſo'ſche von einer ernſten, idealiſch-ſchwärmeriſchen Frömmigkeit durchdrungen. Der Dichter ſchwebt nicht mehr, wie Arioſt, als lächelnder Zuſchauer über ſeiner Welt, ſondern macht ſeine Geſtalten wieder zu Menſchen, in denen das eigene Herzblut ſtrömt, und mit denen er zu leiden und zu empfinden vermag. Die Schule Arioſts lächelte über das Mittelalter, Taſſo wollte wieder im Herzen zum gläubigen Kinde werden, das mit Ergriffenheit und Ernſt von den Thaten der Väter erzählen hörte. Die Ritter, die eben nichts als Ritter waren, auf Abenteuer umherziehende Geſellen, luſtige Geſchöpfe der Phantaſie werden wiederum zu Helden, und das romantiſche Ritterepos verwandelt ſich in das romantiſche Heldenepos.

Natürlich fehlt es da Taſſo nicht an Vorgängern. Er vollendet nur das Werk, an dem geringere Talente ſchon früher gearbeitet hatten. Dem komiſchen und humoriſtiſchen Epos ging ſchon von Anfang ein ernſtes Epos zur Seite. Giovanni Giorgio Triſſino (1478—1550), der pedantiſche Klaſſiciſt, der mit ſeiner Tragödie „Sophonisbe" das regelrechte Trauerſpiel in die italieniſche Litteratur eingeführt, wollte außer dem Sophokles oder Seneca noch der Homer ſeines Volkes werden und ſchrieb mit all ſeiner Gelehrſamkeit und Nüchternheit auch ein regelrechtes Epos: „Das von den Goten befreite Italien", deſſen Held Beliſar iſt. Ähnliche Verſuche wurden wiederholt gemacht, geſchichtliche und religiöſe Epen noch vielfach gedichtet. Bernardo Taſſo aus Bergamo (1493—1596), der Vater Torquato's, dichtete in Anlehnung und im Geiſt des ſpaniſchen Amadis-Romanes ſeinen „Amadigi di Francia", nahm im Gegenſatz zu Arioſt ernſt, was dieſer ironiſierte, und arbeitete damit ſeinem größeren Sohne vor. Von Triſſino und den Klaſſiciſten aber hatte Torquato Taſſo die gläubige Ehrfurcht vor der Antike gelernt und lehnte ſich ſtrenger als einer ſeiner Vorgänger an Homer und Vergil und deren Technik an. Die goldene Regelloſigkeit Arioſts, das bunte Durcheinander von hundert

Erzählungen war nicht nach ſeinem Geſchmack: das Epos ſoll nach ſeiner Theorie wohl wie in einer kleinen Welt Seeſchlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durſt, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmliſche und hölliſche Ratsverſammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grauſamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe vereinigen, — aber trotz all ſeiner Mannigfaltigkeit in Geſtalt und Fabel nur eines ſein, in allen ſeinen Teilen ſo verbunden, daß einer ſich auf den andern bezieht, einer dem andern entſpricht, einer von dem andern notwendig oder wahrſcheinlich abhängt, ſo daß, wenn ein Teil herausgenommen, das Ganze zerſtört wird. Daneben aber wirkte der romantiſche Geiſt der Kunſt Arioſts doch viel zu ſtark ein und blieb das Weſentliche, während die ſtrenge Kompoſitionsweiſe Homers nur die Schale ausmachte und nur Formſache war. Alle Erinnerungen an die Antike blieben nur äußerliche. Was verſchlägt es, daß der Held Gottfried von Bouillon deutlich dem Homeriſchen Agamemnon und dem Vergiliſchen Äneas und Peter der Einſiedler dem Neſtor nachgebildet iſt und daß Rinald wie Achill erzürnt von dem Heere der Chriſten ſich abwendet, die Eroberung Jeruſalems verzögert und erſt durch ſeine Rückkehr alles zu gutem Ende führt: der ganze Geiſt iſt doch nichts weniger als der realiſtiſche Geiſt Homers, ſondern ſteht vielmehr in nächſter Verwandtſchaft zu der Romantik Arioſts.

Das Geſchichtliche tritt als bloße Äußerlichkeit auf, und es kommt dem Dichter gar nicht, wie Homer, darauf an, ein treues, ſchlichtes Wirklichkeitsbild einer eben abgeſchloſſenen Vergangenheit darzuſtellen. Der griechiſche Sänger hatte die Vergangenheit, die er ſchildert, noch aus der Nähe kennen gelernt, war deren Kind und ſchloß ſie ab, wie Dante, der Sohn des Mittelalters, dieſes vollendet und zum Abſchluß bringt. Taſſo beſitzt ſo gut wie gar keine Wirklichkeitserfahrungen vom Zeitalter der Kreuzzüge, und er kann es daher gar nicht als Realiſt ſchildern, ſondern nur als Romantiker, der in ſeinen Träumen zu ihm ſeine Zuflucht nimmt, der es ausſchließlich mit ſeiner Phantaſie umſpannt, welche durch die Erfahrung nicht hindurchgegangen iſt. Das Märchen und Wunder iſt daher in ſeiner Welt ebenſo zu Hauſe, wie in der Welt Arioſts, und das wahrhaft Charakteriſtiſche und Maßgebende, während es bei Homer wie bei dem franzöſiſchen „Rolandsliede“ eine durchaus untergeordnete Rolle ſpielt und nur eine Verhüllung des Realiſtiſchen bildet. Der Sänger des Rolandsliedes ſchrieb aus der Empfindung der Kreuzfahrer heraus, nicht ſo Torquato Taſſo, deſſen Frömmigkeit und Glaubensinbrunſt gar nichts Naives und Selbſtverſtändliches mehr an ſich hat und der an dem Chriſtentum nicht ſo ſehr als treuer chriſtlicher Bekenner feſthält, ſondern als Künſtler, dem es zu einer unerſchöpflichen Quelle äſthetiſcher Genüſſe wird. Der Himmel und die Hölle nehmen den Charakter an, welchen der griechiſche

Olymp einſt beſaß, das Chriſtentum iſt keine Religion mehr, ſondern zu einer farbenbunten Mythologie geworden. „Das befreite Jeruſalem“ erzählt allerhand echt ritterliche Liebesromane, Märchen und Zaubergeſchichten, umrahmt von einer Geſchichte der Eroberung Jeruſalems durch die von Gottfried von Bouillon geführten Kreuzfahrer. Der Kampf des Abendlandes gegen das Morgenland, des Chriſtentums gegen den Muhammedanismus aber iſt wieder ein Stoff, welcher die Zeit doch tiefer ergriff, als ein bloßes Phantaſiewerk das hätte thun können. Taſſo hat immerhin einen bedeutſamen Schritt über Arioſt hinaus zu einem realiſtiſchen Epos gethan, nur nicht die letzten entſcheidenden Schritte. Noch fühlt er ſich in den verſchlungenen Zauberhainen der Romantik wohler. Er führt uns zu der Ratsverſammlung der hölliſchen Geiſter, welche in das Lager der chriſtlichen Helden Zwietracht hineintragen wollen. Als ihre Abgeſandte erſcheint die ſchönſte aller Zauberinnen, Armida, welche Gottfried zu umſtricken weiß. Die Liebe, welche ungeachtet des Glaubenshaſſes die Herzen muhammedaniſcher Frauen und chriſtlicher Ritter miteinander vereinigt, führt zu tragiſchen Verwickelungen, die tragiſch oder verſöhnend enden. Armida und Rinald, Clorinde, Erminia und Tancred ſingen die alten bekannten Weiſen von Liebesluſt und Liebesleid. Das Taufwaſſer hat der Dichter raſch zur Hand, um auch den letzten Flecken von den Lieblingskindern ſeiner künſtleriſchen Phantaſie abzuwaſchen.

Taſſo's Trauerſpiel „Torrismondo“ bewegt ſich in den herkömmlichen Geleiſen des klaſſiciſtiſchen Dramas; höher ſteht ſeine Jugenddichtung, das am Hof zu Ferrara aufgeführte Schäferſpiel „Aminta“. Der vorwiegend lyriſch-muſikaliſche Charakter der Schäferpoeſie blieb beſtehen, auch als die dialogiſche Idyllenpoeſie ein dramatiſches Gewand annahm. Schon in Poliziano's „Orpheus“ ſteckten Elemente des Hirtendramas, das ebenſo ſehr oder noch mehr Opern- als Schauſpielcharakter trug, vorwiegend aus Geſängen, Liedern und Chören beſtand und eine gefühlvoll-ſchwärmeriſche Liebesgeſchichte erzählte. Zahlreich entſtanden ſolche Dichtungen, die meiſt in prachtvoller Ausſtattung in den Fürſtenpaläſten in Scene gingen, um die großen Feſtlichkeiten zu verſchönern: Feſtſpiele höfiſchen Charakters mit all den typiſchen Zügen der Schäferpoeſie, reich an Schmeicheleien für die regierenden Herren, an ſatiriſchen Anſpielungen auf die Gegner und auch durchklungen von den tieferen Sehnſuchtslauten nach Erfüllung der großen Frauen-Ideale, welche die Renaiſſance ſich gebildet hatte. Die ſentimentale Stimmung, welche mit der beginnenden Reaktionszeit ſich ausgebreitet hatte, die Gefühlsſeligkeit und Sehnſucht nach dem Glück, die Enttäuſchung über die Leere, mit welcher die Bakchanalien ſchließlich geendet hatten: das läßt jetzt erſt auf italiſchem Boden die Schäferpoeſie zur vollen Blüte ſich entfalten. Taſſo ſtellte ſein lyriſches Genie, den berückenden Zauber ſeiner wundervollen Sprache in ihren Dienſt und ver-

kündete in ihr ſein Ideal vom goldenen Zeitalter, das noch ſo viel Freiheit, ſo viel ſtolzes Ichgefühl in ſich barg. Vielleicht mehr noch als die „Aminta“ wurde jedoch der „treue Schäfer“ Giambattiſta Guarini's (1573 bis 1612) bewundert, eine Dichtung, welche ſchon einen großen Schritt weiter in die Reaktion hinein gethan hat und mehr als nur Liebes-, ſondern auch ein gut Stück Weltanſchauungspoeſie umſchließt. Guarini ſtellte ſich in bewußten Gegenſatz zu Taſſo. „Erlaubt iſt, was gefällt,“ hatte dieſer noch mit dem ganzen Selbſtbewußtſein des echten Renaiſſancemenſchen gerufen. „Gefallen darf nur, was erlaubt iſt,“ antwortete Guarini, der

Giambattiſta Guarini.

Philoſophie des Individualismus die wieder zur Herrſchaft gelangende Philoſophie der Autorität von außen her entgegenſtellend. Aber ſeine Dichtung verrät auch ſchon, welche Dämonen in dieſen Worten lauerten. Dame Renaiſſance, die ſo viel geküßt hatte, wird auf ihre alten Tage ſcheinheilig. Guarini möchte aller Welt zeigen, wie ſehr Moraliſt er iſt, welch vortreffliche Gedanken er hat, wie treu er Altar und Kirche dient. Aber wer tiefer blickt, erkennt die Maske, in welcher der Künſtler einhergeht. Die freche, aber offene und ehrliche Sinnlichkeit Aretino's iſt zur verſteckten Lüſternheit geworden, und de Sanctis nennt mit Recht den Scheinidealismus Guarini's „den Naturalismus Boccaccio's in ſeiner letzten

Form, umhüllt von religiöſem und moraliſchem Scheine, einen Materialismus mit Erlaubnis des Vorgeſetzten". Der durch und durch künſtliche und künſtelnde Guarini übertrifft Taſſo ſicherlich an Raffinement der Form und Technik, aber es fehlt ihm die echte und tiefe Empfindung ſeines Gegners. Blendende Effekte, geſuchte Neuheit des Ausdrucks, Üppigkeit und überladener Prunk der Sprache, Geiſtreichigkeiten aller Art, überraſchender, jäher Übergang von Pathos und Leidenſchaft zur Idyllik und Heiterkeit, das alles wird zu einem großen, glänzenden Feuerwerk, aber nicht zu einer wärmenden und belebenden Flamme. Eine neue Kunſt, geführt von Marini, klopft an.

Spanien im Zeitalter des Cervantes. Die portugiesische Poesie.

Die politische Lage Spaniens im 16. Jahrhundert. Die allgemeine geistige Bildung des Volkes. Allgemeines über den Charakter der damaligen Poesie. Der spanische Klassicismus und die italienische Schule. Die Bahnbrecher des ausländischen Geschmacks. Juan Boscan. Garcilaso de la Vega. Die Gegner: Christoval de Castillejo und die nationale Formalisten-Schule. Die klassicistische Lyrik auf ihrer Höhe. Herrera. Luis Ponce de Leon. Juan de la Cruz. Die epische Dichtung. Alonso de Ercilla. Die Schäferpoesie und der Schäferroman. Saa de Miranda. Jorge de Montemayor. Die Poesie von volkstümlich-nationalem Charakter. Das weltliche Drama in Spanien. Seine Anfänge. Juan del Encina. Gil Vicente. Bartolomé de Torres Naharro. „Celestina". Neue Entwickelung. Lope de Rueda. Das antikisierende Drama. Sturm- und Drangdramatiker. Juan de la Cueva. Cristoval de Virues. Das Drama auf seiner Höhe. Lope de Vega. Sein Leben. Seine Fruchtbarkeit. Sein künstlerischer Charakter. Guillen de Castro, Tirso de Molina, Alarcon u. s. w. Der nationale volkstümliche Roman. Mendoza und der Schelmenroman. Seine Nachfolger. Quevedo. Der humoristische Roman. Cervantes. Seine Bedeutung für die Weltlitteratur. Der Charakter seiner Kunst. Sein Leben. Seine Werke. „Don Quijote." Die Poesie der Portugiesen. Rückblick auf ihre Anfänge. Die ritterliche Lyrik in Portugal. Spanisch-portugiesische Dichter. Ferreira. Camoens. Sein Leben. Die Lusiaden. Deren Bedeutung als portugiesisches Nationalepos.

Durch die Vermählung Ferdinands von Arragonien und Isabellas von Kastilien war Spanien zu einem einzigen Reiche geworden, Granada, die letzte Veste der Mauren, hatte sich dem Kreuz unterworfen und der Sarazene nach achthundert Jahre langen Kämpfen Europa für immer verlassen. Eine Unsumme von Mut und Männlichkeit, Begeisterung und Thatkraft, Stolz und Heimatsliebe, Glaubensglut, Lebensfreude und Todesverachtung sammelte sich in jener bewegten Zeit in der Seele des Volkes an, und das ganze Volk ward zu einem Volk von Kriegern und Helden. Das Jahrhundert des höchsten nationalen Triumphes fällt unmittelbar zusammen mit der Zeit des gewaltigen allgemein europäischen Geistesaufschwunges, welcher durch die beiden Namen Renaissance und Reformation bezeichnet wird, und es ist daher nicht verwunderlich, daß der Spanier auf einmal politisch an der Spitze der Völker marschiert und der Ruhm seiner Waffenthaten den älteren Ruhm der Deutschen, Italiener und Franzosen verdunkelt.

Wie ſich der Feuerſtrom nicht in die Gewalt des Berges einzwängen läßt, ſondern plötzlich furchtbar grollend ausbricht und ſeine rotglühenden Maſſen über die umliegenden Lande ausſchüttet, ſo ergoß ſich das ſpaniſche Volk nach dem Falle Granadas über die anderen Nationen. Bald wehte überall ſeine Fahne! In Italien wie in den Niederlanden, an der Nordküſte Afrikas wie jenſeits des Oceans in der neuentdeckten Welt, wo eine Handvoll Abenteurer mächtige Reiche niederwarf und unter die Botmäßigkeit des ſpaniſchen Scepters brachte. Karl V. will ſich ein Weltreich gründen, wie es einſt das römiſche geweſen, mit Emphaſe rühmt er ſich, daß in ſeinen Ländern die Sonne nicht untergeht. Aber auch die Poeſie nimmt plötzlich einen mächtigen Aufſchwung. Bis dahin hatten die Spanier nur eine zweite Rolle geſpielt und noch keinen Dichter von weltlitterariſcher Bedeutung hervorgebracht, keine Poeſie, welche der der anderen Völker führend voranging und den Anſtoß zu einer neuen Entwickelung gab. Mit Recht konnte Garcilaſo de la Vega klagen, daß die ſpaniſche Poeſie bis zu ſeiner Zeit noch nichts Überſetzungswürdiges hervorgebracht habe. Das ſollte nun anders werden. Auch in der Dichtung ſchreiten die Spanier in dieſem Zeitalter an der Spitze der Nationen, übertroffen nur von jenem einen Volke, gegen deſſen Macht auch ſeine Armada nichts ausrichten konnte. Das ganze ſtarke Geiſtesleben entlud ſich vornehmlich im dichteriſchen Schaffen, wie ſich in Deutſchland vornehmlich alles auf die Erlöſung der religiöſen Freiheit richtete. Denn ſo wagemutig der Spanier in dieſer Zeit ſonſt vorging, die langen Glaubenskämpfe gegen den Mohammedanismus, welche zugleich nationale Kämpfe waren, hatten den alten, kirchlichen Geiſt ſo feſte Wurzeln ſich bilden laſſen, das chriſtliche Empfinden war ſo ſehr in Fleiſch und Blut übergegangen, daß in ſolchem Boden all der Skepticismus und die Pfaffenverſpottung, wie ſie anderswo ſchon frühzeitig aufgekommen waren, keine Nahrungsquellen fanden. Der Haß gegen die Mauren hatte den chriſtlichen Glauben zu einem nationalen unterſcheidenden Merkmal, zu dem wichtigſten Beſtandteil des Ichs werden laſſen, ſo daß der Spanier mit Fanatismus und Unduldſamkeit jedes abwehrte, was dieſen bedrohen konnte. Die antichriſtlichen und antikirchlichen Beſtrebungen der Aufklärer der Renaiſſanceperiode ſtießen hier auf verſchloſſene Sinne und Herzen, der Orthodoxismus hatte hier ſeine feſteſten Burgen, und als jene trotzdem auch in Spanien Fuß faßten, da bedienten ſich die Vorkämpfer des Alten der im geheimen arbeitenden und richtenden Inquiſition, die 1481 eingeführt wurde, als der furchtbarſten Waffe, um jedes zu vernichten und zu erſticken, was den rechten, alleinſeligmachenden Glauben ins Wanken bringen konnte. Für Spanien war die Inquiſition eine wahrhaft volkstümliche Einrichtung, getragen von der Gunſt nicht nur der ſtaatlichen und kirchlichen Machthaber, ſondern auch der größten Teile der Nation, und gerade das letztere verlieh ihr eine ſo

gewaltige Macht. Sie stand nicht nur im Kampf gegen Mauren und Juden voran, sondern auch voran im Kampf gegen die Aufklärer und gegen die weltliche Wissenschaft. Diese, die Wissenschaft, die in den anderen Ländern den mächtigsten Aufschwung nahm, wird mundtot gemacht, und so sehen sich die schaffenden und führenden Geister vornehmlich auf das Feld der Dichtung gedrängt, wenn sie ohne Fesseln und gefährliche Überwachung arbeiten wollen.

Aber die spanische Dichtung dieser Zeit ist noch nicht die in Weihrauchdampf gehüllte, wundersüchtige, phantastisch-barocke und knechtische Poesie, wie man sie sich gewöhnlich vorzustellen liebt, die Poesie eines bigotten, geistig unfreien Volkes, das an Autodafés sich berauscht und in Ekstasen schwelgt. Auch der Spanier dieser Zeit tritt als der echte Renaissancemensch auf, der sich mit der Faust an die Brust schlägt und „Ich", dreimal „Ich" sagt, als ein Mensch von ungeheurer Daseinsfreude und wilder Lebensgier, der, auf seine Kraft pochend, voll unverzagtesten Selbstvertrauens über Meer und Land fährt. Es steckt noch eine wunderbare Gesundheit, Kraft und Frische in der Poesie dieser Menschen. Da, wo sie aus dem Künstleratelier herausgekommen ist, wo sie wahrhaft volkstümlichen Geist atmet, da steht sie mitten im Leben ihrer Zeit, als eine „Moderne", die mit den scharfen Augen des Realisten um sich blickt und die Dinge wiederspiegelt, wie sie sind, teilnimmt an den Empfindungen und dem Denken der Mitlebenden und keine romantische Flucht in die Vergangenheit nötig hat. Sie verspottet die Thorheiten und Narrheiten der Zeit und begeistert sich für das Große, was der Tag hervorbringt, doch das Zeitliche gestaltet sie dabei auch zu einem Ewigen aus und zu einem Allgemeingiltigen. Sie liebt ebensosehr die herbste Tragik wie den befreienden Humor und die ausgelassene Komik, sie ist voll idealer Begeisterung und voll bissiger Spottlust. Das Wort Ehre bedeutet in ihrem Munde noch ein starkes, tiefes und inniges Empfinden, das alle ritterlichen Tugenden, Vaterlands-, Heimats- und Familienstolz umschließt, Unantastbarkeit des Namens, Frömmigkeit und unwandelbare Treue, unerschrockenen Mut im Kampf gegen die Mächtigen, Schutz den Unterdrückten und Schwachen. In die Ehrfurcht vor dem Könige mischt sich doch noch sehr viel demokratisches Selbstbewußtsein, und man verspürt noch nicht übermäßig höfische Luft; man fühlt heraus, daß man den König ehrt, vor allem um seiner Persönlichkeit und Tüchtigkeit, seiner Gerechtigkeit und Volkstümlichkeit willen, aber kennt noch nicht die blinde, knechtische Verehrung der Autorität, des bloßen Ranges und Titels. Noch ist der König kein Dalai Lama, sondern ein Einzelmensch, ein Mensch wie alle anderen, der Kritik ausgesetzt und nur insofern ein Mensch der Verehrung, als er menschlich groß und bedeutend dasteht.

Wie es gewöhnlich der Fall ist, leitet auch das Blütezeitalter der spanischen Poesie eine Periode der Nachahmung ein. Die Kunst eines

Volkes kann nur dann bestimmend in die weltlitterarische Entwickelung eingreifen, wenn sie all die Errungenschaften, Kenntnisse und Vollkommenheiten der höchst entwickelten Weltkunst sich angeeignet hat. Im Formalen wie Inhaltlichen war aber bis dahin die spanische Poesie zurückgeblieben und sucht nun in raschen, wenigen Sprüngen einzuholen, was sie früher versäumt hat. Sie muß lernen und nachahmen, internationale Beziehungen anknüpfen und dadurch ihren Gesichtskreis erweitern. Männer von feiner Bildung und Erziehung und vornehmem Geschmack treten als Vermittler auf, und die ganze Poesie erhält einen gelehrten internationalen Charakter. In dem Einheimischen und Altvolkstümlichen erblickt sie etwas Bäuerisch-Rohes und Ungesittetes, das sie zu bekämpfen sucht, und die international-akademische Richtung behauptet sich auch dann noch im Gegensatz zu der nationalen Schule, als sie ihre erste und wichtigste Aufgabe, die Erschließung fremder Bildungsquellen, bereits genugsam erfüllt hatte. In zwei große Äste zerspaltet sich der Stamm der spanischen Dichtkunst. Die gelehrte Poesie, die zu den Füßen der Ausländer sitzt und den von Petrarca erschlossenen Weg der Nachahmung der Antike als den Heilsweg der Kunst ansieht, welche ihre Kraft aus dem Beifall der „Studierten" und der vornehmen Gesellschaft schöpft, baut vornehmlich die Lyrik an, die Ode und die Hymne, sowie den Schäferroman, die volkstümliche Poesie aber erobert das Drama und schafft den realistischen Roman, den humoristischen Roman des Cervantes und den Schelmenroman des Mendoza. Sie ist es, welche in erster Reihe das Bleibende, Echte und Große erzeugt, weil sie das Große in der Seele ihrer Zeit und ihres Volkes fand, an das Leben sich hielt und nicht an Bücher, nicht in blinder Schwärmerei für Hellas und Rom Totes neu zu erwecken suchte.

Der spanische Klassicismus und die italienische Schule.

Die große Heimatsstätte der Kunst, das Land, wo die Poesie der letzten Jahrhunderte ihre höchste Ausbildung erfahren hatte, war damals Italien. Schon seit langem verknüpften zahlreiche Wechselbeziehungen die Pyrenäische und Apenninische Halbinsel miteinander. Stand doch in Italien der jedem gläubigen Katholiken heilige Stuhl Petri, zogen doch die berühmten Universitäten des Landes jährlich eine Unzahl von spanischen Jünglingen über das Meer, Sizilien ward nach der blutigen Vesper aragonisches, später spanisches Lehen, und 1503 folgte Neapel. So fand ein fortwährender lebhafter Verkehr zwischen den Leuten italienischer und spanischer Zunge statt. Auch Juan Boscan aus Barcelona hatte zu Anfang des 16. Jahr-

hunderts diesen Weg nach der Apenninenhalbinsel gefunden, und ihm, der von dem venetianischen Gesandten Navagiero, dem vortrefflichen lateinischen Dichter, in das Verständnis der neuen humanistischen Kunst eingeführt wurde und sich an den fremden Weisen, der Mannigfaltigkeit der Formen, der reinen, durchgebildeten Sprache erfreute, ging zum erstenmal das Verständnis dafür auf, wie rauh die Dichter seiner Heimat noch redeten, wie ärmlich und einförmig die typisch nationale Form des vierfüßigen Trochäus im Grunde war. Er entzückte sich an den äußeren formalen Schönheiten der italienischen Poesie und übernahm mit dieser Form auch all die fremden Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, und vor allem den sklavischen Kultus der Antike. Über die ganz äußerliche Nachahmung kam er jedoch nicht hinaus, und erst Garcilaso de la Vega, geb. 1503 zu Toledo, der „spanische Petrarca", aber doch nur der spanische Petrarca, brachte kraft seines höheren dichterischen Könnens den Italianismus und den griechisch-römischen Klassicismus zum Sieg. Einer der tapfersten und ritterlichsten Krieger seiner Nation machte er Reisen in Italien, Deutschland und Frankreich, ward auf dem Zuge Karls V. gegen Tunis vor den Mauern dieser Stadt verwundet, ging nach Neapel, wo er als Held und Dichter glänzend gefeiert wurde, nahm wieder an den Kämpfen gegen Franz I. teil und ward bei Erstürmung des Forts Muy, wo er der erste auf der Mauer war, zum zweitenmal, diesmal tödlich verwundet. Er starb einundzwanzig Tage später am 14. Oktober 1536 zu Nizza. Seine Zeitgenossen, darunter sogar ein Cervantes und Lope de Vega, sahen in ihm einen Fürsten der spanischen Dichtung und bewunderten den Petrarchisten, den vom Geiste der Antike genährten Nachahmer Vergils und Theokrits, wie bei uns einige Jahrhunderte früher auch ein Heinrich von Veldeke als der Schöpfer einer neuen großen Kunst bewundert wurde. Ob aber ein Garcilaso nur zum Vorteil der

Garcilaso de la Vega.

ſpaniſchen Dichtung erſchienen iſt, dieſe Frage muß von unſerem Standpunkte aus in den wichtigſten Punkten verneint werden. Denn organiſch verbunden hat ſich das italieniſche und antike Element nie mit der Dichtung des Cervantes und Calderon, ſo viele Anſtrengungen auch dazu gemacht wurden, und deren Einwirkungen blieben im Grunde rein formaler Natur. Man dichtete nun auch im Spaniſchen Sonette, Ottave rime, Terzinen und all die anderen Formen, die man bei den Italienern, Griechen und Römern kennen gelernt hatte, man ſah und empfand wie Petrarca, Leonardo von Medici und Poliziano, wie Pindar und Horaz, die dichteriſche Sprache gewann größere Feinheit und freiere Abwechſelung, aber dafür ſchmecken auch all dieſe Dichtungen nach Stuben- und Bücherluft, und ſie ſcheinen mehr gemacht als erlebt zu ſein. Zahlreiche Poeten traten in die Fußſtapfen Garcilaſo's, und auf den Grundſtein, den er gelegt, baute die ganze Folgezeit weiter, zunächſt ein Fernando de Acuña (geſt. um 1580), ein Gutierre de Cetina (geſt. um 1560), ein Lomas de Cantoral, Francisco de Figueroa, Chriſtoval de Meſa u. a.

Wohl blieb das, was dieſe erſtrebten, nicht ohne Widerſpruch. Eine „Nationalpartei" ſtand gegen ſie auf, welche den Import von Sonetten und Madrigalen als einen Verrat am Vaterland verketzerte, mit Spott und Zorn überhäufte und an den althergebrachten einförmigen, kurzen Trochäenverſen feſthielt. Aber weſentlich war's nur ein Kampf, auf dem dürren Boden eines Lehrbuches der Poetik ausgefochten, nicht ein Kampf um das innerſte tiefſte Weſen der volkstümlichen und nationalen Kunſt. Die Nationalen waren nicht viel mehr als ſtarr konſervative Vergangenheitsmenſchen, die noch immer die höfiſche Salonpoeſie der Cancioneros aufrecht erhalten wollten und die ritterlich-mittelalterliche Lyrik gegenüber der klaſſiciſtiſchen Lyrik der Renaiſſance. Sie kämpften nicht für eine Neuentwickelung, ſondern für eine Rückwärtsbildung, und darum verhallte ihr Widerſpruch in einer Zeit, die ſo ganz andere Ideale kennen gelernt hatte und allerdings der Beihilfe der Antike bedurfte, um ſich aus den Feſſeln des Mittelalters befreien zu können. An der Spitze dieſer Schule der nationalen Formaliſten ſtand der witzige und anmutige, doch eben nicht tiefe Chriſtoval de Caſtillejo aus Ciudad Rodrigo, geſtorben zu Wien am 12. Juni 1576, der in ſeinen Liebesliedern eine Deutſche, Anna von Schaumburg, beſang und in ſtachlichten Verſen die Petrarchiſten verhöhnte, und ihm zur Seite kämpften der leichtgefällige Antonio de Villegas, Gregorio Sylveſtre (geſt. 1570), Lope de Loſa und Francisco de Ocaña, welch letzterer in ſeinen geiſtlichen Liedern die altſpaniſche Schule in ihrer Naivetät und ſchlichten Einfachheit mit einer gewiſſen Größe noch einmal verkörpert. Siegreich aber blieb Garcilaſo, deſſen italianiſierendem und klaſſiciſtiſchem Geſchmack die hervorragendſten Lyriker ſich hingaben. Fernando de Herrera, ein Geiſtlicher aus Sevilla (geſt. 1597), der ſchwungvolle Pindar

der Spanier dichtete Canzonen und Oden, u. a. auf den Sieg von Lepanto, den Untergang König Sebaſtians von Portugal, Hymnen voller Pathos und gewählt in der Sprache, beſeelt von ſtarkem Patriotismus, während Luis Ponce de Leon der Glaubensglut und tiefen Religioſität ſeiner Zeit und ſeines Volkes einen erhabenen feierlichen und beredten Ausdruck verlieh. Die Vorzüge der Horaziſchen Poeſie und der Poeſie der Bibel, ſo verſchiedenartig dieſe auch ſein mögen, ſuchte er miteinander zu vereinigen: „Man wird einheimiſch in einer beſſeren Welt, wenn man dieſe Gedichte mit der Empfindung annimmt, mit der ſie der Dichter dem Publikum überreichte. Kein rauher Zelotenton ſtört die Milde dieſer Andacht; keine excentriſche Metapher die Harmonie der Gedanken und des Ausdrucks; kein Übellaut den gefälligen Rhythmus. Die Darſtellung der Vergänglichkeit aller irdiſchen Dinge geſellt ſich zu heiteren Naturgemälden.“ Auch Ponce de Leon (geb. 1525 zu Belmonte als Sproß einer vornehmen Adelsfamilie) verſpürte die Hand der Inquiſition. Faſt fünf Jahre lang, 1572—1576, ſchmachtete er, als der Ketzerei verdächtig, in ihren geheimen Kerkern, weil er entgegen den kirchlichen Geboten einen Teil der Bibel, und zwar das Hohe Lied ins Kaſtiliſche überſetzt hatte. 1591 ſtarb er, als er gerade von ſeinen Ordensbrüdern zu ihrem Obern erwählt und mit einer Reformation ſeines Kloſters, eines Auguſtinerkloſters, beſchäftigt war. Die chriſtliche Poeſie Ponce de Leons ſchreitet in antiker Gewandung einher, aber das Herz, das in ihr ſchlägt, iſt das eines edlen, hilfreichen und guten Menſchen, der an der Hand der nazareniſchen Religion zu griechiſcher Weisheit gelangt iſt. Der heilige Juan de la Cruz, der „ekſtatiſche Doktor“, einer der gewaltigſten Vertreter der ſpaniſchen Myſtik (1542 bis 1591), ſang ſchwärmeriſche und ſinnlich glühende Lieder von ſeiner Sehnſucht

Luis Ponce de Leon.

Digitized by Google

nach der Vereinigung mit dem Geliebten, mit dem Erlöser, welche etwas von der Seele Murillo's ahnen lassen. Baltasar de Alcazar (1540—1606) verfaßte in anakreontischem Geschmack witzige epikuräische Liedchen, die beiden Brüder Lupercio (1564—1613) und Bartolomé de Argensola (1565 bis 1631), beides elegante Klassicisten, die auf Horaz schwuren, schmiedeten die formvollendetsten Sonette, und Estevan Manuel de Villegas (1596—1669), dessen heitere, lebensfröhliche Poesie antike Anmut atmet, setzte seinen Stolz darin, deren Nachfolger zu heißen.

Wenn auch diese akademische Lyrik wesentlich nur um ihres glänzenden Formalismus willen dauernden Ruhm erlangt hat und weil sie als Nachahmerin der Griechen und Römer kam, so kann man doch nicht abstreiten, daß die spanische Lyrik in dieser Zeit in reiner und großer Blüte sich entfaltet hat. Lauter Platen nebeneinander, aber immerhin sind es Platen, welche ihre antikisierenden Weisen ertönen ließen. Dagegen verschwindet das epische Gedicht, und die großen Thatenmänner des Jahrhunderts fanden nicht den ebenbürtigen Homer. Freilich die Zahl derer, welche ihrem Volke ein Nationalepos, wie Vergil, Tasso oder Ariost zu geben gedachten, ist durchaus nicht klein; nur fehlte das Können, und aus dem ganzen ungeheuren Wust hebt sich nur sehr wenig hervor, was noch heute die Kenntnis intimerer Litteraturfreunde verdient. Religiöse Epen und Geschichtsepen über Pelayo und Karl V., die Belagerung Maltas (1582), die Gründung Portugals, Nachahmungen und Fortsetzungen von Bojardo's und Ariosts Rolanddichtungen traten hervor, und besonders zahlreich auch allerhand Epen, welche die Entdeckung und Eroberung Amerikas behandelten: wie das bekannteste von all den Epen dieser Zeit, die „Araucana" des Alonso de Ercilla y Cuñiga (1533—1595). Der Dichter hat freilich an den Kämpfen gegen die Araucaner als tapferer Krieger selber Anteil genommen, aber sein Buch läßt's nicht besonders merken, daß es teilweise im Urwald auf Fetzen Papier und Lederstückchen zuerst niedergeschrieben worden ist, vielmehr in der Studierstube am grünen Tisch vor den aufgeschlagenen Werken Ariosts und Vergils. Nur die Landschaftsschilderungen, in denen die Kunst dieser Jahrhunderte so stark war, verraten eine eigene und selbständige Beobachtung.

Aus Italien kam auch die weichmütige, sanfte Schäferromantik herüber mit ihrem fabelhaften Arkadien, zu dem die Welt, müde des Streites und des Kampfes, ihre Zuflucht nimmt, wo schmachtende Hirten und Hirtinnen in sanften Liebesgefühlen und Tändeleien sich ergehen. Eklogen im Geschmacke Vergils und Theokrits und ihrer italienischen Nachahmer hatte auch Garcilaso de la Vega gedichtet; Saa de Miranda, ein geborener Portugiese (1495 bis 1558), schrieb in der Mundart seiner Heimat und in kastilianischer Sprache zarte und anmutige ländliche Gesänge, in denen eine schwärmerische Neigung für die Reize des Landlebens und einer idyllischen Natur, für sanfte

Wieſen, klare Quellen und Frühlingsweiden ſich ausſpricht. Jorge de Montemayor (geſt. 1542) führte dann den Schäferroman ein, der den ſchärfſten Gegenſatz zum Schelmenroman bildet und alles anders macht wie dieſer, aber ihn darum auch ſo glücklich ergänzt. Der von zahlreichen lyriſchen Geſängen durchflochtene Proſaroman „Diana enamorada“ (Die verliebte Diana) erſchien zuerſt im Jahre 1542 und erweckte einen Sturm der Begeiſterung, wie ſeiner Zeit der „Amadis von Gallien“; er iſt auch reich an echt dichteriſchen Schönheiten und noch nicht von all jenen Fehlern verunziert, welche den Schäferroman ſpäter ſo verrufen machten. Vor allem die lyriſchen Teile, in denen die altſpaniſche Weiſe erklingt, ſtecken voller Poeſie. Jorge de Montemayor war ein großes lyriſches, kein epiſches Talent und ſein Werk ein Ausdruck ſeines ganz beſonderen künſtleriſchen Weſens, ſo daß es eigentlich gar nicht nachgeahmt werden konnte und durfte. Der neue pſychologiſche Roman, für den die Handlung wenig Bedeutung beſitzt und der allen Wert auf die Darſtellung und Schilderung des Innenlebens legt, auf die Wiedergabe der Empfindungen und Leidenſchaften, nimmt von hier aus ſeinen Anfang. Die „Diana enamorada“ war für ihre Zeit, was für das 18. Jahrhundert der Goethe'ſche Werther war, gleich dieſem Roman die wehmütige Geſchichte einer unglücklichen Liebesleidenſchaft, mit welcher der Dichter vom eigenen Gram ſich befreien wollte. Vielfach befangen im Modegeſchmack, durch alexandriniſches und ſpätgriechiſches Weſen entſtellt, von durch und durch lyriſchem Charakter, ſentimental, ſchwärmeriſch, zerfließend in der Geſtaltung und Zeichnung der Menſchen iſt das Werk trotzdem ein hervorragendes Werk, das freilich beſſer und leichter in ſeinen Fehlern als in ſeinen Vorzügen nachgeahmt werden konnte. Und an dieſen Nachahmungen und Fortſetzungen fehlte es nicht. Der Schäferroman ward für Spanien auf lange Zeit hin der Roman des Modegeſchmacks, und daß er infolgedeſſen immer mehr zu Narreteien Anlaß gab, daß eine verkünſtelte und verſchrobene, abgeſchmackt idealiſtiſche ſehnen- und bänderloſe Poeſie voll Maskeradenſpielereien auf dieſem Boden erwuchs, iſt ſelbſtverſtändlich. Unter Montemayors Nachahmern finden ſich die beſten Namen, ſelbſt der eines Cervantes und eines Lope de Vega, — und zahlreiche geringere Männer, wie Gaspar Gil Polo, Luis Galvez de Montalvo, Bernardo de Balbuena, Chriſtoval Suarez de Figueroa ꝛc. ꝛc.

Das ſpaniſche Drama. — Lope de Vega.

Nicht in der Lyrik, aber im Drama und Roman hat die ſpaniſche Poeſie trotz des Anſturmes der fremden Bildungen, trotz der Antike und des Italianismus ihr eigenſtes und wahrſtes Ich zu behaupten verſtanden und ſich zu jener höchſten Kraft des Geiſtes emporgeſchwungen, welche ſich dem fremden Geiſtesleben nicht verſchließt, ſondern es ſich anzueignen und zu überwinden weiß, ſo daß das Fremde dem Urſprünglich-Perſönlichen und Nationalen ſich unterordnend anpaßt und dadurch in ſeinem Weſen eigentümlich verändert wird. Die ſpaniſchen Dramatiker verſtehen und ſympathiſieren wie die Lyriker mit den klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen der ganzen damaligen höheren Bildungswelt, aber ſie wenden ſich darum nicht vornehm von dem Volke ab, ſondern bleiben vielmehr mit ihm in innigſter Berührung und ſaugen ihre geheimſten und wirkſamſten Säfte und Kräfte aus dem Allgemein-Volkstümlichen. Sie ſuchen nicht ein ideales Arkadien auf, ſondern greifen friſch in die nächſte Welt der Wirklichkeit hinein, und ſie ſchaffen keine maskenartig aufgeputzten Menſchen, die ganz in Galanterie, Liebesſchmachten und tändelnden Spielereien aufgehen, ſondern Männer des ernſten Ringens und Strebens, der tüchtigen Arbeit, des geſunden Frohſinns, von all dem Denken und Empfinden, das der ganzen Nation gemeinſam war und ſein eigentlichſtes Weſen ausmachte.

Juan del Encina, 1469 zu Salamanca geboren, geſtorben 1534, gilt als der eigentliche Begründer des weltlichen ſpaniſchen Theaters, da er zum erſtenmal höhere dichteriſche Fähigkeiten mit einer populären, dramatiſchen Geſtaltungskraft vereinigte und zuerſt, wenn auch nur rohe und verwickelungsloſe Scenen dichtete, die wirklich am Hofe vor den vornehmen Gönnern des Dichters aufgeführt wurden. Sie ähneln noch ſehr den dialogiſchen Hirtenſcenen, wie ſie die alexandriniſche Zeit liebte, und den Eklogen Vergils, denen ſie nachgebildet ſind, und behandeln zum Teil religiöſe Stoffe. Die weltlichen Eklogen atmen wie jene viel anmutige Naivetät und bringen manch derben Spaß und manch ſatiriſchen Einfall. Da hört man einmal von einem Edelmann, der aus Liebe zu einer Schäferin unter die Hirten geht, und in einem anderen Luſtſpielchen ſieht man denſelben Ritter, des Landlebens überdrüſſig, die Hirten in den Sitten der vornehmen Welt unterrichten, damit ſie als Edelleute an den Hof ziehen können. Ein drittes nimmt ſogar einen tragiſchen Anlauf und hat einen unglücklichen Liebhaber zum Helden, der durch Selbſtmord endet. Der Zeit und dem Charakter nach ſchließt ſich eng an Juan del Encina der Portugieſe Gil Vicente (geſt. 1536 in Evora). Von ſeinen 42 theatraliſchen Dichtungen hat er 10 vollſtändig in kaſtiliſcher, 17 in portugieſiſcher, die übrigen in beiden Sprachen abwechſelnd gedichtet. An dramatiſchem Leben und Intereſſe ſind ſie nach dem Urteil Schacks denen des älteren Zeitgenoſſen

unendlich überlegen. Eine naive, duftige, echt volkstümliche Lyrik bildet den Hauptreiz dieſer Dramen, unter denen ſich beſonders liebliche Weihnachtsſpiele, aber auch Komödien aus dem gewöhnlichen Leben („Der Witwer“) und Feſtſpiele befinden. Einen großen Schritt über Gil Vicente hinaus thut dann wiederum Bartolomé de Torres Naharro, ein Geiſtlicher und vielgereiſter Mann, der einige Zeit lang in Algier in Gefangenſchaft lebte und in Italien das dortige höher entwickelte Theater kennen gelernt und genauer ſtudiert hatte. Er zimmerte ſich ſogar ſchon eine dramaturgiſche Theorie zurecht, die teilweiſe noch heute Geltung behaupten kann, unterſchied zwiſchen Komödie und Tragödie, teilte nach Horaz die Komödie in fünf Akte, die er Jornadas nannte u. ſ. w. In ſeinen Werken fließt, wenn auch oft überſchäumend, echtes dramatiſches Blut! Torres Naharro, ein Theatraliker von derbem Knochenbau, der an derben Worten und derben Scenen ſein Gefallen findet, liebt eine bewegte, abenteuerliche Handlung im Geſchmack der Ritterromane und weiß ſchon zu ſpannen und allerhand Effekte auszuſinnen. Seine freie Satire, ſeine ſcharfen Angriffe auf die Geiſtlichkeit brachten ihn wiederholt mit der Inquiſition in Konflikt, die bereits anfing, ein wachſames Auge auf das Theater zu werfen. Einſam für ſich, mächtig über alle anderen dramatiſchen Erzeugniſſe emporragend, ſteht die „Celeſtina“ da, eine Schöpfung eigenartig durch und durch, ein Buchdrama, kein Bühnendrama, ein dramatiſcher Roman in 21 Akten! Mitten aus der Gegenwart gegriffen, kühn und wahr in der Sittenſchilderung und Charakterzeichnung, vor einem derben Zolaismus nicht zurückſchreckend, in einem kräftigen und reinen Stil vorgetragen, weiſt es, was den Geiſt anbetrifft, auf Cervantes voraus und atmet das Leben der Vollendungsperiode der ſpaniſchen Poeſie. Der Verfaſſer — wahrſcheinlich der Baccalaureus Fernando de Rojas aus Montalban — iſt einer der glänzendſten Vertreter jenes ſchroffen, herben und rückſichtsloſen Naturalismus, der faſt immer die Zeit eines großen, künſtleriſchen Könnens einleitet, der ohne Scheu auch das Undelikateſte und Häßlichſte ſagt und nicht ohne beſondere Luſt in der Schilderung der Gemeinheit und Brutalität ſchwelgt. Er legt das Schwergewicht auf die Charakterdarſtellung, darin dem germaniſchen Kunſtgeſchmack naheſtehend, und will weſentlich nichts als die einfache Wiedergabe eines Stückes Alltagsleben. Aber dieſes Alltagsleben ſpiegelt in allen Farben wieder. In die zarteſten Laute inniger Liebeslyrik plumpt eine ſaftige Zote, froher, echter, friſcher Humor ſchlägt um in leidenſchaftliches Pathos und düſtere Tragik, Ernſt paart ſich mit Witz und ausgelaſſener Heiterkeit. Bald führt uns der Verfaſſer in das Bordell, mitten unter Dirnen und entwirft mit einer an Shakeſpeare erinnernden Kraft das farbenreich ausgeführte Charakterbild der alten Kupplerin Celeſtina, bald läßt er uns den zärtlichen Schwüren ſeines Caliſto und ſeiner Melibea lauſchen und all die Entzückungen einer ſpaniſchen

Liebesnacht auskosten. Das Drama besitzt auch jene naturalistische Formlosigkeit, welche das Streben nach möglichst reicher und genauer Wiedergabe des Lebens, der ganzen Natur und gesamten Wirklichkeit mit sich bringt, eine äußere wie innere Formlosigkeit, die im Grunde alles verachtet, was Komposition heißt, und in den entscheidendsten Augenblicken den Zufall und die Willkür zu Hilfe nimmt. Der Liebhaber thut einen Fehltritt auf einer Leiter und stürzt, den Kopf sich zerschmetternd, zu Boden. Das zeigt schon deutlich genug, wie das Drama durchaus der Handlung, wenn auch nicht der Ereignisse und Vorgänge entbehrt. In theatralischer Hinsicht konnten die kommenden Bühnendichter von der „Celestina" nicht lernen, aber diese große Dichtung gab, wie F. Wolf mit Recht hervorhebt, dem spanischen Drama eine volkstümliche Basis, nationalen Charakter und naturwüchsige Entwickelung, bewahrte es vor jeder sklavischen Nachahmung, vor unnatürlicher Eintönigkeit und vor dem Einzwängen in fremde, aufgedrungene Formen. Der große Erfolg und die dauernden Nachwirkungen der Celestina trugen nicht wenig dazu bei, daß die Versuche eines Bermudez, Lupercio Argensola u. a., welche auch den Spaniern die sklavische Nachahmung der alten klassischen Muster, leb- und farblose Abdrücke der Antike aufdrängen wollten, erfolglos blieben.

Nach den Tagen Encina's und Gil Vicente's machte für einige Jahrzehnte lang das Theaterwesen in Spanien keinerlei Fortschritte. Die Dramen des Torres Naharro hielt die Inquisition fern, und die religiösen (Autos) und weltlichen Festspiele, welche zur Aufführung kamen, blieben so schlicht und einfach, wie es die Encina's gewesen waren. Erfolglos mühten sich einige humanistisch gesinnte Gelehrte ab, durch Plautus-, Terenz- und Sophoklesübersetzungen dem spanischen Volke Geschmack an dem antiken Drama beizubringen. Erst der Sevillaner Lope de Rueda (gest. 1565 zu Cordova), gleich bewundert als Schauspieler wie als Poet, schenkte der Bühne seiner Heimat eine Reihe volkstümlicher Dramen, Schäferspiele und novellenartige Komödien im Stile der Celestina, vor allem aber seine Pasos, burleske Scenen aus dem niederen Volksleben, welche während der Vorstellungen die Pause zwischen den größeren Stücken ausfüllen sollten, komische Genrebilder, die wiederum nichts als ein Stückchen Natur und realistisches Alltagsleben abspiegeln, echte Schauspielerstückchen und dichterisch nicht sehr bedeutend: die auftretenden Personen zeigen eine große Verwandtschaft mit den Masken der italienischen commedia dell' arte, deren Einfluß unverkennbar ist, und verraten schon eine ganz andere Fähigkeit der Menschendarstellung, wie sie ein Encina und Vicente besaßen. Cervantes, der als Knabe die Vorstellungen Ruedas besuchte, hat uns ein Bild von der spanischen Bühne jener Zeit in wenigen Strichen entworfen: „Die ganze Gerätschaft eines Theaterdirektors war in einem Sacke enthalten und bestand in vier weißen Schäferpelzen, mit ver-

goldetem Leder beſetzt, vier falſchen Bärten und Atzeln und vier Schäferſtäben oder mehreren oder wenigeren. Die Schauſpiele waren nur Unterredungen, wie Eklogen zwiſchen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verlängerte und verſchönerte ſie mit zwei oder drei Zwiſchenſpielen, in denen einmal eine Negerin, ein anderes Mal ein Prahlhans, ein Narr, ein Einfaltspinſel oder ein Biscayer auftreten. Alle dieſe Rollen und viele andere ſpielte Lope de Rueda mit einer Trefflichkeit und einem Geſchick, wie man es ſich nur irgend vorſtellen kann. In jener Zeit gab es noch keine Maſchinerien, keine Zweikämpfe zwiſchen Mohren und Chriſten, weder zu Fuß noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkte der Erde hervorkam oder hervorzukommen ſchien, und noch viel weniger ſenkten ſich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Die Bühne beſtand aus vier Bänken, die ein Viereck bildeten, und über welche fünf bis ſechs Bretter gelegt waren, und hierdurch ungefähr vier Hände breit höher waren als der Zuſchauerraum, der Erdboden. Zur Bühne gehörte dann noch eine alte, mit zwei Stricken ſeitwärts gezogene wollene Decke, hinter welcher Muſiker ſtanden, welche Romanzen ohne Begleitung der Guitarre abſangen."

Zahlreiche Poeten wandten ſich jetzt dem Theater zu, u. a. der Schauſpieler Alonſo de la Vega und der Buchhändler Juan de Timoneda, welche Rueda noch ſehr nahe ſtehen. Die beiden großen Geiſtesſtrömungen der Renaiſſanceperiode, die antik klaſſiſchen und die national-volkstümlichen Beſtrebungen bekämpfen, kreuzen und vermiſchen ſich, und zwei Schulen treten damit einander entgegen. Aber auch die Klaſſiciſten bringen dem herrſchenden Geiſt einer Sturm- und Drangpoeſie ihre Opfer dar. Eine jugendliche, aufgeregte, wilde Phantaſie beherrſcht die Köpfe, und die Einbildungskraft iſt noch ſtärker als der ordnende Verſtand, zügellos raſt ſie hin, von keiner gereiften Menſchenkenntnis im Zaume gehalten. Brauſender Moſt, — überſchäumende rohe Naturkraft, der vor allem noch die Intelligenz und höheres Ideenleben mangelt. Es gilt zuerſt die Urelemente alles Dramatiſchen und Dichteriſchen zu erobern, eine bewegte, packende Handlung aufzubauen, in welcher all das hochgeſpannte, ſtarke und ſtürmiſche Empfindungsleben ſich austoben kann. Haarbuſchige Geſellen ſtürzen auf die Bühne, welche die Couliſſen erzittern machen; ſie wiſſen zu packen und zu erſchüttern, weil ein echtes Fühlen in ihrer Bruſt wohnt, und ſinnlich ſtarke Phantaſievorſtellungen wachzurufen, aber die Erregung und Erſchütterung iſt auch das Letzte und Höchſte, was ſie wollen Sie ſehen und empfinden ſo ſtark, daß ſie die Fülle der Geſichte nicht zu ordnen vermögen. Und ſo häufen ſie Stoffliches auf Stoffliches, Greuelthat auf Greuelthat, Schrecken auf Schrecken, — führen große pathetiſche Reden im Munde, die zu bombaſtiſchem Schwulſt ausarten, und ſtellen hart neben eine plumpe Tragik eine plumpe Komik. Eine jugendliche, unreife, aber

echte Dichtung, wie sie gewöhnlich einer großen Blütezeit voranzugehen pflegt. Juan de la Cueva aus Sevilla und Cristoval de Virues aus Valencia, beide Kinder des Jahres 1550, sind die Häupter dieser Schule, welche ganz auf nationaler volkstümlicher Grundlage aufbaute. Auch bei den Klassicisten, so dem als Lyriker schon genannten Lupercio de Argensola, der, gleichwie der Dominikanermönch Bermudez (1530 bis 1589), die Formen der antiken Tragödie, glücklicherweise ohne den Erfolg wie in Italien, auf der spanischen Bühne einbürgern wollte, zeigt sich dieselbe Hinneigung zu blutigen Scheußlichkeiten.

Lope de Vega.
Nach einem Stich von Zschoch.

Lope de Vega's genialische Natur fügte die rohen Bausteine zu einem geordneten Ganzen zusammen. Geboren wurde er am 25. November 1562 zu Madrid, erhielt eine sorgfältige Erziehung und zog schon früh durch seine erstaunliche Begabung die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Dabei beging er allerhand tolle Streiche, die ihn einmal sogar in den Verdacht des Diebstahls brachten. Von der Universität Alcala, wo er studiert hatte, ging er nach Madrid an den Hof des bekannten Herzogs von Alba, der ihm ein Beschützer wurde, siedelte später, infolge eines Duells aus der Hauptstadt verwiesen, nach Valencia über, machte den Zug der „unüberwindlichen Flotte" gegen England mit und kam 1590 nach Madrid zurück; trat als Sekretär in den Dienst des Markgrafen von Malpica und später des Grafen von Lemos, vermählte sich zum zweitenmal und verlor auch diesmal wieder nach kurzer Zeit seine Frau durch den Tod. Dieser und andere schmerzliche Verluste ließen ihn über das wilde Leben, das er bis dahin geführt, Reue empfinden, und er trat in eine fromme Bruderschaft ein. 1609 erhielt er die Priesterweihe und starb am 25. August 1635, 73 Jahre alt, die Bewunderung seines Zeitalters, von ganz Spanien und darüber hinaus, auch von Italien betrauert.

Die Zahl der Dichtungen Lope's streift an das Wunderbare, und unfaßbar erscheint die Leichtigkeit, mit der er arbeitete; das Allererstaunlichste an ihm ist noch immer die Fruchtbarkeit seines Schaffens, und seine unübersehbare Poesie ist noch von keinem vollkommen gründlich studiert worden. Perez de Montalvan, der vertrauteste Freund des Dichters, schätzte nach

dem Tode die Anzahl der weltlichen Schauspiele auf eintausendachthundert, wozu noch vierhundert religiöse Festspiele (Autos) kommen, unzählige Gedichte und eine lange Reihe von Epen und Romanen, letztere im Geschmack der Italiener und im Modegeschmack der Zeit, Schäferromane, Epen nach dem Muster Ariosts und Tasso's, Novellen, Satiren, kurz, von jeder Gattung etwas. Er dichtete seine Verse rascher, als der Schreiber sie zu Papier bringen konnte. Auch als Dramatiker ist er natürlich überall zu Hause, in der Welt der höchsten Tragik, wie der plumpsten und derbsten Possenreißerei, in den Regionen der wundersamsten Phantastik, wie in der wirklichsten aller Alltäglichkeiten; heute schreibt er ein Drama aus der Geschichte der Gegenwart und morgen eine Tragödie, zu der ihm den Stoff die Sagen und Romanzen der Vorzeit bieten, und die ganze Geschichte Spaniens zieht in einer langen Reihe von Gemälden am Auge des Beschauers vorüber, ja mehr noch, ein Stück Weltgeschichte. Selbst der „falsche Demetrius", ein Zeitgenosse des Dichters, ward schon von ihm behandelt. Zu verschiedenen Malen vertieft er sich in die Darstellung des niederen Volkstreibens, aber noch öfter und mit besonderer Vorliebe gestaltet er bald ernste, bald heitere Scenen aus dem Liebesleben der höheren Gesellschaft seiner Zeit, den Kreisen der feinsten äußeren und inneren Bildung, wo das Empfinden und Denken am vornehmsten sich äußert, am innigsten und tiefsten ist, Form und Geist aufs vollkommenste sich verschmolzen haben. „Mantel- und Degenstücke", „Comedias de capa y espada" hat man diese Sitten- und Gesellschaftsdramen genannt, die so gut wie ausschließlich auch Liebesdramen sind, Intriguendramen außerdem, voll von Schwärmerei und Pathos, voll von Witz, Anmut und Geist; Zweikämpfe und Mordthaten an allen Ecken und Enden, aber der Ausgang ist trotzdem immer ein „glücklicher". Und zu allen diesen weltlichen Dramen, zu den düsteren Tragödien, den heiteren Lustspielen, den plumpen und derben Volkspossen kommen noch einige Hunderte von geistlichen Schauspielen, welche das alte Mysterien- und Mirakeldrama zur Vollendung bringen und sogenannte Autos sacramentales, Opferdarstellungen, die zur Zeit des Fronleichnamsfestes auf den Straßen aufgeführt wurden und am nächsten noch den Moralitäten stehen.

Die künstlerische Erscheinung Lope's hat vieles mit der des Ariost gemeinsam. Ebenso fern wie Ariost steht Lope der großen Ichkunst eines Dante, und ebenso wenig wie jener ist er ein wirklicher Eigenartsmensch, eine Persönlichkeit, welche der Welt Gesetze vorschreibt, ein großer Charakter, vielmehr derselbe schlanke und biegsam geschmeidige Gesellschafter, derselbe eindrucksfähige Geist, bei dem all und jedes, das von außen herkommt, haften bleibt, dieselbe wunderbar bewegliche Protensnatur. Auch Lope ist vor allem Auge, Ohr und Sinnlichkeit. Die nahe Verwandtschaft mit Ariost tritt in einer Fülle von Ähnlichkeiten hervor, in dem ganzen

Maleriſchen der Poeſie, deren ſchönſter Reiz in den bunten Farben und den eigentümlichen Beleuchtungen ſteckt, in der frohen Luſt, zu unterhalten, den Farbenteppich einer Handlung zu entrollen, in dem unerſchöpflichen Reichtum der Geſchichten, in der Kunſt, ſie zu verwickeln und zu entwirren, in der oberflächlichen und tändelnden Zeichnung der Charaktere, in dem tollen Durcheinanderwirren von Märchenwunder und Alltagswirklichkeit. Lope und Arioſt teilen mit Shakeſpeare die erſtaunliche Fähigkeit in der Hingabe an die Außenwelt, die ſelige Freude, alle Fülle der Erſcheinungen in ihre Phantaſie aufzunehmen. Aber ſie bringen nicht die harmoniſche und innige Vereinigung des Objektiven und Subjektiven, welche der Shakeſpeare'ſchen Kunſt den Stempel aufdrückt, ihre Richtung zielt in weit ſtärkerem, ſie zielt im Übermaß auf die Darſtellung des Außenlebens, indes das Ichleben zurücktritt. Lope de Vega iſt ein wunderbar glückliches Naturkind. Mit glänzenden Augen, mit einem ſeligen Lächeln auf den Lippen ſieht er die Welt an ſich vorüberziehen. Da iſt nichts, was nicht ſeine Teilnahme und Aufmerkſamkeit feſſelte, nichts Hohes und nichts Niedriges, nichts Alltägliches und nichts Ungewöhnliches. Er kann das Unſcheinbarſte und Nichtigſte aufgreifen und verwandelt es in goldenſte Poeſie, aber ſo ſehr drängen auch die Bilder vorüber, ſo raſch löſt bei ihm ein Intereſſe das andere ab, daß er achtlos ein Stück Gold beiſeite wirft, um dafür einen Kieſelſtein aufzugreifen. Seine Kunſt iſt reine Sinnlichkeit, Kunſt im eigentlichſten und im engen Sinne des Wortes, wie die Arioſt'ſche unmittelbarſte Form- und Geſtaltungsfreude. Er will die Erſcheinung faſſen, Objektives darſtellen, die Natur neu ſchaffen, doch keine Ideen verkörpern und Symbole offenbaren. Fern iſt ihm jedes reflektierende Element. Daher die volle, ſaftige Naturfriſche, die Natürlichkeit und die Naivetät, das Goethe'ſche und das germaniſche Element, das öfter in ſeiner Kunſt durchbricht und ihr den höchſten Wert verleiht. In der Schilderung einer einzelnen Situation iſt Lope de Vega am größten; da iſt er oft vollkommen und ſteht den allererſten Genien zuweilen gleich. Aber die Erſcheinungsfülle der Außenwelt reißt ihn mit ſich, zerſtreut und verwirrt ihn. Leicht verliert er die Fäden aus den Händen, ſieht nur Situationen und weiß ſie nicht zu verknüpfen. Er haftet an den Einzelerſcheinungen, an der Oberfläche, an der glänzenden und bunten Außenſeite der Dinge und dringt nicht in die Tiefe ein. Er iſt nichts weniger als ein grübelnder, ſpekulativer Geiſt, ein Seelenzergliederer, ein germaniſcher Metaphyſiker. So lebendig, ſo unterhaltend und ſpannend Lope eine Handlung zu entwickeln weiß, ſo iſt er doch oft leichtſinnig, ungeſchickt in der Verknüpfung der Vorgänge, ein echter Taſchenſpielergeiſt, und noch ganz anders deutlich tritt das in der Charakteriſtik hervor. Auch ſie iſt im weſentlichen Situationsdarſtellung, geiſtreiche, hochpoetiſch erfaßte Schilderung eines vorübergehenden Zuſtandes. Die ſtarke lyriſche Kunſt Lope's verleiht ihr oft einen wunder-

baren Zauber, sowie sein scharfes, fest auf die Erscheinung gerichtetes Auge, das zuweilen gerade mit besonderem Glück sich das Kleine und Feine, das Unscheinbare herausholt und in seinem Werte erkennt. Aber die Charakteristik ist und bleibt auch lyrischer Art. Sie kennt Wandlungen, oft schroffe Wandlungen und ganze Umgestaltungen, so daß zwei vollkommen verschiedene Wesen uns entgegentreten, aber keine Entwickelungen, kein Erwachsen des einen Zustandes aus dem andern. Zusammenhangslosigkeit ist ihr innerstes Wesen. Ein einziges, vollkommen in sich gefestigtes Werk, ein Werk der Vollendung, der Vereinigung aller künstlerischen Notwendigkeiten hat daher Lope de Vega nie schaffen können, aber er hat Einzelheiten von unvergänglichem Zauber, und in welche Tasche man ihm greift, man holt sich eine halbe Hand voll Gold und Edelsteinen und eine halbe Hand voll Kieseln heraus. Ein elementarer Dichter, so überreich, daß er zum leichtsinnigsten Verschwender, zum Improvisator wird, daß er gar keinen Respekt mehr vor seiner Kunst und vor sich selber empfindet. Er wirft sich an das Publikum fort, bekennt, daß er nichts als den Beifall der Menge sucht, „der man in ihrer Thorheit zu Willen leben soll, weil sie es ist, die dafür zahlt". Der ausgewachsenste Typus des romanischen Dichters, der nichts weiß von der Einsamkeitsgröße, von dem in sich selbst ruhenden Ichgefühl des germanischen Poeten.

Das spanische Drama, das Lope de Vega geschaffen, darf man ohne Bedenken für die höchste Vollendung des romanischen Dramas ansehen, und eine völlig deutliche, große Entwickelung darüber hinaus kennt die Litteraturgeschichte innerhalb dieser Rasse noch nicht. Das romanische Drama ist bis auf den heutigen Tag noch wesentlich ein Handlungs- und Intriguendrama geblieben, wie es das Lope'sche Drama ist, alles Gewicht legend auf die Reize einer Situation, auf die Reize des Stofflichen, einer den Verstand, die Empfindung und die Phantasie anregenden Geschichte, die so spannend wie nur möglich aufs kunstvollste verwickelt und ebenso kunstvoll entwickelt wird. Die Charakteristik ist dafür oberflächlich, leicht und glatt und zumeist voll innerer Widersprüche. Man sieht, die Menschen haben wesentlich nur Wert und Zweck, die Hebel der Handlung in Bewegung zu setzen und wie Schachfiguren im großen Spiele mitzuwirken. Immer dieselben Gestalten kehren bei Lope wieder, der primero galan, der Liebhaber, die Dame oder die Heldin, die Soubrette, der Heldenvater, der Bruder, der von ihm in das Drama eingeführte Gracioso oder der vertraute lustige Freund, der noch heute in dem französischen Sittenschauspiel der Sardou und Dumas fils eine so große Rolle spielt, als der kluge Realist gegenüber dem schwärmerisch-idealischen primero galan. Wie die Gestalten, so wiederholen sich auch die Scenen, und wie man staunend von der reichen Erfindungskraft Lope's geredet — noch niemand hat sie ihm abgesprochen, sagt Schlegel —, so kann man auch von der Ärmlichkeit dieser

Erfindungskraft ſprechen. Ein paar Formen und Farben werden immer wieder neu durcheinandergeſchüttelt und neu kombiniert, immer wieder dieſelben Empfindungen und Gedanken in ähnlichen Worten ausgeſprochen, und dieſes Kaleidoſkopartige der Lope'ſchen Kunſt, dieſes Sichſelbſtabſchreiben erklärt auch einigermaßen das improviſatoriſche Genie und die ungeheuerliche Fruchtbarkeit des Dichters. Er iſt der geſchickte Theaterregiſſeur, der einen glänzenden Krönungszug über die Bühne hinwallen läßt, ſchier unendliche Maſſen buntgeſchmückter Geſtalten, blumenſtreuender Jungfrauen und goldgepanzerter Ritter, weihrauchumwallter Prieſter und ſchellenraſſelnder Hofnarren, — und wer nicht ſchärfer zuſieht, glaubt, immer neue Weſen zu erblicken, während es doch immer dieſelben paar Menſchen ſind, die hinter den Couliſſen verſchwinden und wieder aus ihnen auftauchen.

Das ideelle, allgemein menſchliche Element in der Lope'ſchen Kunſt gerät man ebenſo leicht in Gefahr zu unterſchätzen wie zu überſchätzen. Bei ſeiner ſtarken Sinnlichkeit und ſeiner Unluſt, zu abſtrahieren und zu reflektieren, enthüllte ſich ſein Geiſtesleben weſentlich nur in Geſtalten und Gefühlen. Mir ſcheint auch hier das Objektive und Ichloſe ſeines Weſens hervorzutreten. Er wächſt und ſinkt mit dem Stoff und mit der Erſcheinung, die ihn feſſeln. Ihn beherrſchen die Geſellſchaft und der Umgang, den er aufſucht. Leicht begeiſtert und hingeriſſen von dem Großen, das ihm entgegentritt, fühlt er ſich auch wohl bei allem Dumpfen und Kleinen. Das Große macht ihn groß, Kleines macht ihn klein. Dieſer Dichter denkt und empfindet wirklich wie ein Sancho Panſa, teilt mit ihm denſelben Kunſtgeſchmack, freut ſich an den derbſten und plumpſten Späßen und nimmt gleich abergläubiſch die tollſten Erzählungen mit in den Kauf, — und zugleich verſteht und empfindet er das Feinſte und Tiefſte, das Zeit und Volk ihm zu bieten vermögen, ſchwelgt er entzückt in den auserleſenſten Reizen der Kunſt, ſchwärmt er in echter Begeiſterung für die erhabenſten Ideale, zu denen die ſpaniſche Nation ſich damals hat erheben können. Lope faßt in ſeiner einzigen Perſon das ganze ſpaniſche Volk jener Zeit zuſammen und iſt deſſen getreueſter Dolmetſcher, der Allerweltsgelegenheitsdichter, der da niederſchreibt, was die anderen wollen und ihm auftragen, der Gelegenheitsdichter für Gevatter Schneider und Schuhmacher, denen er Hochzeits- und Taufcarmina dichtet, und ebenſo der Gelegenheitsdichter für Herzöge und Könige, für die Philiſter, wie für die edelſte Ariſtokratie des Geiſtes.

Das Spanien des 16. Jahrhunderts mit all ſeinem Glanz und mit all ſeinen dunklen Schatten ſpiegelt in ſeiner Poeſie ſich wieder. Der mittelalterlichen Welt, der Welt der Ritter und der Heiligen, der kritikloſen Rechtgläubigkeit, der Wunder und des Aberglaubens ſteht Lope nicht mit dem italieniſchen Lächeln, der Ironie Arioſts gegenüber, ſondern als ein gläubiger Schüler, der die Ideale der Vorzeit als die eigenen hochhält. Die Worte

Chriſtentum, Treue, Ehre ſpricht er mit kräftigem Pathos aus, und mit dem fanatiſchen Haß eines Glaubensrichters bekämpft er alle Gegner der heiligen Kirche. Er offenbart die ganze ſeltſame Miſchung der damaligen ſpaniſchen Bildung aus mittelalterlichen und humaniſtiſchen Elementen, die barocke Vereinigung von Barbarei, Grauſamkeit und Gefühlloſigkeit, Dumpfheit und Borniertheit und edelſter Menſchlichkeit, Liebenswürdigkeit, Nachdenklichkeit und Aufgeklärtheit, von roher Sinnlichkeit und vornehmer Geiſtigkeit.

Immer von neuem muß man ſtaunend bewundern, welch eine Fülle von großen und reichen Perſönlichkeiten das Jahrhundert der Renaiſſance, dank ſeinem ſtolzen Ichgefühl, dank ſeinem Glauben an das Recht des Individualismus, hervorgebracht hat. Neben Lope de Vega noch eine ganze Reihe hervorragender dramatiſcher Talente, von denen ihm teilweiſe einige faſt ebenbürtig zur Seite ſtehen. Perez de Montalvan (1602 bis 1638), ſein Biograph und treueſter Schüler und Nachahmer, hinterließ bei ſeinem frühen Tode bereits hundert Komödien, in denen allerdings das Improviſatoriſche vielfach zur Oberflächlichkeit geworden iſt. Sein Hauptwerk „Die Liebenden von Teruel“ behandelt eine rührende ſpaniſche Sage von treuer und zärtlicher Liebe. Ungleich bedeutender als Tarrega und Gaspar de Aguilar, wie dieſe beiden ein Valencianer, hat ſich Guillen de Caſtro (1567—1631) vor allem durch ſein aus zwei Teilen beſtehendes Schauſpiel „Die Jugendthaten des Cid“ einen Namen gemacht; ein wahrhaft national-volkstümliches Drama, in dem der friſche und kraftvolle Geiſt der Romanzenpoeſie lebendig fortwirkt. Corneille nahm in ſeiner Cid-Tragödie den Spanier zum Vorbild. Luiz Velez de Guevara (1570—1644), ſeiner Zeit einer der beliebteſten Bühnenſchriftſteller, ſchrieb über vierhundert Dramen, und auch Antonio Mira de Mescua muß hier wenigſtens genannt werden. Gabriel Tellez, bekannter unter ſeinem Dichternamen Tirſo de Molina (geb. um 1570, geſt. um 1648), ſteht Lope ſehr nahe. Ein Meiſter des Intriguenſtücks. Wenn auch in der Kompoſition und Motivierung flüchtig, ſo zeichnet er ſich doch durch „unſchätzbare Grazie, Friſche und Reinheit der Sprache, Lebendigkeit des Dialogs und eine unerſchöpfliche Witzader“ aus. Von ſeinen zahlreichen Dramen wurden am bekannteſten: „Der Verführer von Sevilla“, die erſte dramatiſche Bearbeitung des Don Juan-Stoffes, „Der Blöde im Palaſt“ und das ſehr geiſtreiche und in der Verwickelung außerordentlich gewandte Luſtſpiel „Don Gil mit den grünen Hoſen“. Juan Ruiz de Alarcon (geſt. 1639, geb. in der neuen Welt zu Tasco in Mexiko) wurde, wie ſelten einer, von den Zeitgenoſſen aufs bitterſte angefeindet, und ganz im Gegenſatz zu Lope machte er aus ſeiner tiefen Verachtung der Menge nicht das geringſte Hehl. „Dem Pöbel“ widmete er den erſten Band ſeiner Komödien und bezeichnete ihn als „wildes Tier“: „Wenn dir meine

Komödien mißfallen, so wird es mich freuen, denn ich werde wissen, daß sie gut sind; gefallen sie dir aber, so wird mich für das Mißgeschick, schlechte Komödien geschrieben zu haben, das Geld, das du für dieselben ausgegeben hast, einigermaßen trösten." Aber nicht nur dieser Stolz, auch seine einzige Eigenart ließen ihn damals unter den spanischen Dramatikern einsam dastehen. Er ist ein mehr nüchterner und verständiger Dichter, der nicht wie die anderen vornehmlich durch blendende Erfindungen, Überfülle der Handlung und Verwickelung, sowie durch tausend märchenhaft-phantastische Reize die Aufmerksamkeit gewinnen will, sondern durch die Korrektheit der Sprache und der äußeren Form, durch den Ernst seiner Gedanken, moralische und sittliche Ideen, sowie durch die tüchtige Menschlichkeit, die in dem Dichter selber steckt. Alarcon nähert sich zudem am meisten dem Charakterdrama und bereitete Molière die Bahnen. Von den heroischen Schauspielen das bekannteste, „Den Weber von Segovia", hat man öfter mit Schillers „Räubern" verglichen, wie denn überhaupt Alarcon durch den ganzen Idealismus seines Wesens lebhafter an unseren deutschen Nationaldichter erinnert.

Die Entstehung des modernen realistischen Romans. Cervantes.

Wohl stand Spanien damals mehr als jedes andere Land unter der Herrschaft der Vergangenheitsautoritäten, aber das Jahrhundert des Cervantes ist noch nicht das Jahrhundert des Calderon, und die großen, neuen Ideen, die Ideen der persönlichen Selbständigkeit, der Loslösung von der Autorität, hatten sich bereits weiter ausgebreitet, so daß die Kirche und staatliche Gewalt einen ernsten Kampf mit ihnen auszufechten hatten. Es bedurfte der ganzen harten Energie und Machtfülle eines despotisch angelegten Herrschers, wie Philipps II., um den neuen Geist schließlich zu unterdrücken; denn Philipp sah klar genug, daß dieser zuletzt ebenso den Thron wie den Altar umzustürzen drohte. Mit ihm, also mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, beginnt eine rückläufige Bewegung, doch gab es schon genug neue und freie Menschen, welche mit Lust das goldene Morgenlicht der Renaissance-Sonne getrunken hatten. Man braucht sich deshalb nicht zu wundern, wenn man in dem „finsteren und bigotten Spanien" Männern, wie Mendoza, Quevedo, Cervantes begegnet, die in den Tagen Calderons ganz undenkbar wären, echten Jüngern der Aufklärung und der Freiheit, von kraftvollstem Selbständigkeitsgefühl, die es begreiflich machen, warum Spanien damals eine so gewaltige Machtstellung einnehmen konnte.

Und wenn wir die ſpaniſche Poeſie auf ihrer Höhe aufſuchen wollen, dann kehren wir doch lieber bei Cervantes als bei Calderon ein. Cervantes — das iſt das Spanien, welches bei Lepanto ſiegt und Amerika erobert, deſſen Bataillone hart aneinandergeſchloſſen mit ehernem Schritt durch Europa marſchieren, das Spanien der unermüdlichen Arbeit, der Kraft und der Größe, — Calderon iſt hingegen das Spanien der Überblüte und des beginnenden Verfalls.

Wie in Italien, ſo weckt auch in Spanien der humaniſtiſche Geiſt allerhand ſkeptiſche und ironiſche Stimmungen, die Spottluſt und die behagliche Freude an der Welt. Aber die ſpaniſche Kunſt geht viel weiter als die italieniſche und ringt ſich zu höherer Selbſtändigkeit durch. Sie verneint nicht nur, ſie bejaht auch. Sie zerſtört nicht nur die mittelalterliche Poeſie, indem ſie ſie ſatiriſiert, karikiert, parodiſiert und ironiſiert, ihre Geſtalten in einem Hohlſpiegel auffängt, ſondern ſie ſtellt ihr eine neue, durchaus eigene Kunſt entgegen. Die ſpaniſche Poeſie iſt, vom Standpunkte der Äſthetik aus, freier und weiter vorgeſchritten als die italieniſche, weil ſie mehr als dieſe die Einflüſſe der Antike überwunden und das Überlieferte dem Nationalen und Modernen unterworfen hat, weil ſie die Kunſt eines ganzen Volkes iſt, eines auch politiſch mächtigen Herrſchervolkes, das in allen ſeinen Teilen an Reichtum, Kraft und Selbſtbewußtſein zugenommen hat, — nicht wie die italieniſche, die Kunſt nur einer höheren Geſellſchaft, eine Kunſt des raffinierten Luxus, der nur auf Koſten der Unterdrückung breiter Volksklaſſen beſtehen kann, nicht die Kunſt einer zerſplitterten, politiſch ohnmächtigen, durch unglückliche Kriege und innere Parteikämpfe geſchwächten Nation. Die ſpaniſche Kunſt geht nicht ſo ausſchließlich in Atelierkunſt auf und legt nicht alles Gewicht auf das Formale; ſie will nicht nur dem Künſtler und dem Kunſtkenner etwas bieten, ſondern dem ganzen Volke eine kräftige Geiſtesnahrung vorſetzen. Die italieniſche Poeſie hat die ſchöne Form voraus, die ſpaniſche beſitzt mehr Inhalt, und ſie verknüpft wieder charakteriſtiſch den Inhalt und die Form.

All die realiſtiſchen auf Wiedergabe der Wirklichkeit und des alltäglichen Lebens gerichteten Beſtrebungen der bürgerlichen Kunſt faßt Spanien in großartiger Weiſe zuſammen und vollendet in ſeinem Roman, was die Boccaccio und Chaucer begonnen hatten. Das ſpaniſche Drama des 16. Jahrhunderts wurde vom engliſchen überholt, aber dem ſpaniſchen Roman konnte damals keine andere Litteratur etwas Ebenbürtiges an die Seite ſtellen. Dieſes Land ward das Geburtsland des modernen, realiſtiſchen Romans, und Cervantes ſteht für uns Menſchen von heute doch noch als eine ganz anders lebendige Perſönlichkeit da, ſteht unſerem Herzen näher als Arioſt; er hat nach Shakeſpeare von allen Dichtern der Renaiſſance am nachhaltigſten gewirkt.

Auf der Iberiſchen Halbinſel hatte auch die Wiege des Amadisromans geſtanden und der Schäferroman eine tiefgreifende Bewunderung wachgerufen.

Wenn Italien mit seiner Satire die Ehrfurcht vor den phantastisch mittelalterlichen Märchengebilden, vor den Rittern ohne Furcht und Tadel zerstört und die tapferen Helden in groteske, lächerliche Polypheme umgewandelt hatte, so war es doch aus der ritterlichen Welt selber nicht herausgetreten. Viel entschlossener wandte ihr Diego Hurtado de Mendoza aus Granada (1503—1575) den Rücken. Sproß einer der vornehmsten Familien des Landes, ein leidenschaftlicher Freund der Wissenschaft und den humanistischen Studien mit Eifer ergeben, beschäftigte er sich außer mit den klassischen Sprachen vornehmlich mit dem Ebräischen und Arabischen. Er ward damit ein Jünger und Vorkämpfer all der freisinnigen und aufgeklärten Ideen des Humanismus. Seine ausgezeichnete „Geschichte des Aufstandes der Morisken", die er in den sechziger Jahren seines Lebens niederschrieb, und welche ihm den Namen des spanischen Sallust einbrachte, legt ein glänzendes Zeugnis ab für seine Duldsamkeit und Unparteilichkeit, die er auch dem verhaßtesten Feinde seines Volkes entgegenbrachte. Seine Thätigkeit als hervorragender Staatsmann gehört der politischen Geschichte an. Karl V. wußte seine Fähigkeiten zu verwerten, an den Hof des finsteren Philipp II. aber paßte der liberale Aufklärer, der Bekenner der fröhlichen Lebenslust nicht mehr hin, und er mußte in die Verbannung gehen. Wenige Monate vor seinem Tode erst wurde ihm die Rückkehr nach Madrid gestattet. Als lyrischer Dichter bekannte sich Mendoza zur italienischen Schule und schloß sich an Boscan und Garcilaso de la Vega an, als Romanschriftsteller erwies er sich hingegen als eines der ursprünglichsten Talente von lebendigstem volkstümlichen Wesen. Mit seinem in der Jugend geschriebenen „Leben des Lazarillo de Tormes" schuf er den Schelmenroman, der in allem das entschiedenste Gegenstück zum alten Ritterroman und dessen vollkommenste Umkehrung bildet. Erzählte jener von tugendhaften idealen Helden, welche mit dem Schwerte, einer gegen tausend, siegreiche Schlachten kämpfen, von echten und rechten Romanhelden, wie sie nie die Wirklichkeit gesehen hat, so dieser von durchtriebenen Galgenstricken, losen, spitzbübischen Gesellen, die mit Listen aller Art sich durchschlagen, prügeln und geprügelt werden. Dort eine Welt der Ferne, der Vergangenheit und fabelhafter Länder, der Wunder und Zaubereien, hier eine Welt der unmittelbaren Nähe, der platten Wirklichkeit und Alltäglichkeit, dort Könige, Helden und Ritter, erhabene Damen und eine kostbare Wolkenkukuksheimliebe, hier die Plebs, das Volk der Gassen, niedrige materielle Triebe, Freßsucht, Saufluſt und eine Liebe der derben Sinnlichkeit. Dort das feierliche Pathos, die Deklamation, der unerschütterliche Ernst, die gezierte Ausdrucksweise, hier die vulgäre Sprache der Gasse, die Ungeschminktheit der Rede, der burleske Spaß, Komik, Witz und Satire. Der Schelm und Gauner, der „picaro", der in diesem Roman die Heldenrolle spielt, ist das echte Kind und der Vertreter des letzten Standes, dessen Philosophie er verkörpert. Und er

verkörpert auch die Philoſophie des Jahrhunderts der Renaiſſance, welche die überlieferten Tugend- und Moralbegriffe lachend auflöſt, weil ſie mit ihrem hohen Idealismus in der praktiſchen Welt gewöhnlich ad absurdum geführt werden. Der „picaro“ ſucht nichts als ſeine perſönlichen Vorteile und ſein materielles Wohlergehen und iſt dabei ein Cyniker, gottlos und frech, ein geſchworener Feind aller ehrbaren Leute und Philiſter, im Betrügen und in allen Liſten ein geſchickter Herr. Aber er betrügt mit Geiſt und Witz, nie verläßt ihn die Heiterkeit des Geiſtes, noch der unverzagte Lebensmut und die Kühnheit, auch nicht im Angeſichte des Galgens. Und er hält auch auf ſeine Standesehre. Alles iſt ihm erlaubt, nur nicht die Wohlanſtändigkeit und die Alltäglichkeit. Im Lazarillo de Tormes zeichnete Mendoza den erſten klaſſiſchen Typus des ſpaniſchen Schelmes. Sein Held iſt ein Betteljunge. Als Führer eines blinden Bettlers, der ihn auf alle Weiſe mißhandelt, macht er ſeine erſten Fahrten in die Welt hinaus. Schließlich nimmt er Rache an ſeinem Brotherrn und kommt dann nacheinander in die Dienſte eines geizigen Bettelprieſters, eines verarmten und hungernden, aber höchſt adelsſtolzen kaſtilianiſchen Edelmannes, eines Mönches, eines Ablaßkrämers, eines Kaplans und eines Polizeibeamten, bis er ſich zuletzt verheiratet, was nicht ganz ſauber erzählt wird. Der Bettler iſt der wahre König, könnte auch als Motto über dem Mendoza'ſchen Roman ſtehen, der echteſte Zögling der Freiheit, der die Natur, wenn auch eine rohe Natur, der Unnatur entgegenſtellt, dem Zwang in Staat und Kirche, der Konvention der Geſellſchaft gegenüber die Ungebundenheit und Schrankenloſigkeit verkörpert: ein neuer eigenartiger Bekenner des Taſſo'ſchen „Erlaubt iſt, was gefällt“ und des Rabelais'ſchen „Thu, was du willſt“. Der Schelmenroman giebt die köſtlichſten Sittenſchilderungen aus dem damaligen Spanien und die luſtigſte Verſpottung der Kirche und der Prieſter. Er kam als einer der eifrigſten Kämpfer im Dienſte der Aufklärung, und immerhin dauerte es hundert Jahre, bis die Reaktion ſich energiſch gegen dieſen undisziplinierten Feind zu wenden wagte. 1663 ſuchte die Inquiſition dieſe Dichtungsgattung völlig auszuroden und auch der Lazarillo wurde von der geiſtlichen Cenſur arg verſtümmelt. Zunächſt aber fand er zahlreiche Nachahmungen. Mateo Aleman ſchrieb den „Guzman de Alfarache“ (zuerſt erſchienen 1599), der faſt in alle europäiſchen Sprachen überſetzt wurde, Francisco Lopez de Ubeda, mit eigentlichem Namen Andreas Perez, eine „Spitzbübiſche Juſtina“, Vicente Espinel (geſt. 1630) den „Schildknappen Obregon“, Francisco Quevedo die „Geſchichte und das Leben des großen Spitzbuben Paul von Segovia“, um nur einige der allererſten unter dieſen Namen zu erwähnen.

Francisco Gomez de Quevedo, der gewaltigſte und witzigſte Satiriker dieſer Zeit, der ſpaniſche Swift, wurde im Jahre 1580 zu Madrid geboren. Die Geſchichte ſeines Lebens lieſt ſich wie ein Roman.

und noch als ſechzigjähriger Greis wurde der Dichter, um eines Pasquills auf den König willen, in das unterirdiſche Gefängnis des Kloſters St. Marcos bei Leon geſetzt, wo man ihn aufs unmenſchlichſte behandelte. Erſt nach dem Sturz des bekannten Herzogs Olivarez erhielt er die Freiheit zurück; doch gebrochen an Geiſt und Körper verließ er den Kerker und ſtarb bald darauf am 8. September 1645. Die Satire Quevedo's trägt einen wilden, dämoniſchen und phantaſtiſchen Charakter und verrät ihre Herkunft aus einer unruhvollen, an Gegenſätzen reichen, vielſeitigen Künſtlernatur, welche den verſchiedenſten Stimmungen und Empfindungen ausgeſetzt iſt und zu reiner Harmonie ſich nicht durchzuringen vermochte. Er ſteht nicht über, ſondern mitten in ſeiner Zeit, deren vorübergehende kleine Tagesintereſſen ihn leidenſchaftlich bewegen und erregen, ſo umſtricken, daß er zu einer höheren Betrachtungsweiſe ſich nicht aufſchwingt. Sein bitterer Witz, ſeine grelle Satire klärten ſich nicht zum Humor ab. Tiefe, große und urſprüngliche Ideen wechſeln mit platten Trivialitäten ab, bald ſchreibt er eine geſucht an Gongora gemahnende künſtelnde Bilderſprache, bald einen ſehr klaren, einfachen und korrekten Stil, bald auch nachläſſig hingeworfene Sätze, in dieſem Augenblicke enthüllt er die ganze Innigkeit und Zartheit ſeines Gemütslebens, im nächſten ſeine heiße Sinnlichkeit und Üppigkeit, ſeine Derbheit und all ſeinen Haß und Ingrimm. Das Charakteriſtiſche der Quevedo'ſchen Kunſt beſteht in der Miſchung von Phantaſtik und geſundem Menſchenverſtand. Alles in allem ein mutiger, rückſichtsloſer und aufgeklärter

Francisco de Quevedo.
Nach dem Gemälde von Velasquez.

Digitized by Google

Satiriker, der ſeiner Zeit bald hohnlachend, bald mit den Worten des edelſten Zornes bittere Wahrheiten geſagt hat. Burleske Sonette, ähnlich wie ſie die Italiener ſchrieben, ſchalkhafte Romanzen, Liebeslieder, die von ihm in die ſpaniſche Poeſie eingeführten Zigeunerlieder, juvenaliſche Satiren machen die Hauptmaſſe ſeiner in Verſen geſchriebenen Dichtungen aus. Wichtiger ſind ſeine Proſa-Schriften: die von Moſcheroſch unter dem Titel „Die Geſichte Philanders von Sittenwald“ ins Deutſche übertragenen „Träume“, die köſtlichen „Briefe des Ritters von der Zange“, eines Geizhalſes, der alle Bitten ſeiner Geliebten um Geld mit immer neuen Vorwänden abzuſchlagen weiß, und der oben genannte Schelmenroman, der an unmittelbarem Witz, ſchlagfertiger Komik und toller, luſtiger Karikatur unter den komiſchen Werken der Weltlitteratur mit in erſter Reihe ſteht.

Cervantes.
Idealbild. (Ein echtes Bild des Dichters iſt nicht vorhanden.)

Aber auch über Mendoza und Quevedo hinaus gab es noch eine Entwickelung, und dieſe vertritt der große Miguel de Cervantes Saavedra, der in der Geſchichte des Romans eine ähnliche Stellung, wie Shakeſpeare in der Geſchichte des Dramas einnimmt. Alles, was er ſchrieb, und darunter iſt viel Bedeutendes, verdunkelt der Ruhm jenes köſtlichen Buches, deſſen erſter Teil im Jahre 1605 zu Madrid bei Juan de la Cueſta zum erſtenmale an die Öffentlichkeit trat: „El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha“, „der ſinnreiche Junker Don Quijote aus der Mancha“. Ein Werk der edelſten Mannesreife. Gering und ärmlich erſcheint, was der Dichter zunächſt geben wollte. Nichts als eine litterariſche Satire, eine Verſpottung des Ritterromans, der Nachahmungen der Amadisdichtung, wie es der Zeit entſprach und was nichts beſonders Neues war. Ein armer Junker, der nicht viel zu beißen und brechen hat, einer jener armſeligen Hidalgos, eine der ſtehenden komiſchen Figuren der Zeit, verlas ſich an jenen phantaſtiſchen Gedichten und ließ ſein Gehirn von ihnen zerrütten. Die Wirklichkeitswelt des 16. Jahrhunderts verlor allein für ihn ihre Wirklichkeit und verwandelte ſich in die Fabelwelt jener Ritterromane. Überall erblickt ſein Auge verzauberte Jungfrauen, die er befreien muß, Rieſen und ſonſtige Ungetüme, von denen er die Welt ſäubern ſoll, feindliche

Ritter, mit denen er Speere brechen wird. Eine Bauerndirne wird ihm zu der edlen und hohen Dulcinea de Toboso, zur Herrin, in deren Dienst und zu deren Ruhm er ausreitet und der er in wunschloser Liebe huldigt. Die Darstellung des Gegensatzes von Wirklichkeit und Phantastik ermöglichte eine unerschöpfliche Fülle echtester Komik. Aber es bedurfte eines großen und edlen Menschen, wenn sich dieser Gedanke und Stoff zu dem auswachsen sollten, was sie unter den Händen des Cervantes geworden sind. Nur in der Sonne eines reichen und erhabenen Geistes, eines großen Künstlers und eines großen Menschen konnte sich der unscheinbare Keim mächtig zu einem die Jahrhunderte überschattenden Baum entfalten. Der Stoff bedeutet wenig, — was daraus gemacht wird, bedeutet alles. Nicht die Größe des Stoffes, sondern die Größe des Künstlers entscheidet in der Welt der Ästhetik. Cervantes wollte eine Satire schreiben, aber zu seinem Glücke schlug es aus, daß er kein Satiriker war, kein Quevedo, kein in den Kämpfen des Tages und der Parteien verstrickter Geist, kein unduldsamer, streitsüchtiger Kopf, kein Mensch von nur persönlichen Interessen; vielmehr eine gereifte objektive Natur, die sich über Menschen und Dinge in eine Höhe emporhob, wo die reine Erkenntnis waltet, wo sich der Mensch nur noch als Teil eines Ganzen empfindet, wo er alles verstehen und alles verzeihen kann. In jedem Menschen erblickt er ein Stück seines Ichs, und sein Ich umspannt die ganze Menschheit; er fühlt mit allem, er leidet und jauchzt mit jedem, er empfindet mit dem Großen und dem Kleinen, mit der Tugend und dem Laster. Begriffe „gut“ und „schlecht“ haben ihre Bedeutung verloren. Cervantes blickt, erhaben über den Streit der Welt, diesem wie einem Schauspiele zu, aber nicht nur als Künstler gleich Ariost, haftend an der Form, sondern auch als Mensch, ein empfindender, teilnehmender Geist, der nur deshalb dem Streite wie einem Schauspiele zusehen kann, weil er nicht mit seinen nackten persönlichen Interessen an ihm beteiligt ist. Wenn Dante die edelste und reinste Menschlichkeit des Mittelalters verkörperte, so stellt Cervantes den vollkommenen Idealmenschen der Renaissance dar, der sich zu der höchsten Sittlichkeit emporgehoben hat, welche die Zeit aufstellen konnte. Er überwindet den brutalen Egoismus und die zerstörende Ichsucht, die so üppig heranwuchsen, als die Menschheit dem Himmel abtrünnig geworden war und nicht mehr im Jenseits, sondern hier auf der Erde ihre Heimat erkannte. Verwirrung hatte bei dem Ansturm der neuen Ideen die Geister ergriffen, und das Tierische siegte vielfach, das rohe, gewaltthätige Ich der Borgias. Ein Renaissancemensch hieß fast so viel, wie ein großer Verbrecher sein. Nur die alleredelsten Geister, ein Morus, ein Campanella suchten nicht den Kampf, sondern die Versöhnung. Zu beweisen galt's, daß man ein Sohn der Erde, nichts als Sohn der Erde sein und doch ohne den ewigen Dante'schen Hinblick auf Hölle und Himmel den einzelnen und die Allgemeinheit zum wahren Glück

führen konnte. Zu dieſen Geiſtern, die das wirkliche große, neue Ideal gefunden hatten, gehört auch Cervantes. Die edle Milde der Thomas Morus und Campanella wohnte in ſeiner Seele. Dante fand die Erlöſung

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA,
Compueſto por Miguel de Ceruantes
Saauedra.

DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos

Año, 1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cueſta.

Vendeſe en caſa de Francisco de Robles, librero del Rey nro ſeñor

Faksimile der Titelſeite der erſten Ausgabe des Cervantes'ſchen „Don Quixote", gedruckt zu Madrid durch Juan de la Cueſta im Jahre 1605.

im Anblick der Gottheit, Cervantes in der gütigen und liebevollen, streitentrückten Betrachtung der Menschheit. Er will niemanden verspotten und dem Gelächter preisgeben und macht aus niemandem einen Helden ohne Furcht und Tadel, — er will den Menschen verstehen lehren, zeigt ihn in seiner nackten, einfachen Objektivität. Der Schelmenroman krankte zuletzt an derselben Einseitigkeit, wie der Ritterroman. Wenn dieser nur verhimmelte, schönfärbend nur fleisch- und blutlose Vollkommenheitsschemen darstellte, so wußte jener nur etwas von der groben niederen Menschheit, die im Alltäglichen aufgeht und sich nie vom goldenen Scheine eines Ideales beleuchten läßt, nichts Großes und nichts Erhabenes kennt. Die Philosophie einer im Innersten platten Wirklichkeitserfahrung, welche jede Berechtigung des Idealismus leugnet, diese in dem Jahrhundert vielverbreitete Philosophie stand im Hintergrunde des Schelmenromans. Er spöttelt und lächelt über den Menschen und satirisiert ihn mit derselben Ausschließlichkeit, wie der Ritterroman ihn rosarot färbte. Cervantes überwand beide Einseitigkeiten und gab jeder Anschauung das Recht, welches ihr zukam. Der Mensch, wie er ihn darstellt, ist weder ein Schelm, noch ein Amadis. Sancho Pansa, der platte Philister mit dem kleinen Gehirn und dem großen Magen, ist doch . . ein Mensch, Don Quijote, der hirnverrückte Idealist, der von der Wirklichkeitswelt nichts weiß, ist doch . . ein Mensch. Wir lachen über den einen wie über den anderen und gewinnen sie doch lieb, bewundern sie mehr als alle Amadis und Roland. Wir lernen sie lieben und ihren Genius bewundern. Genies sind sie beide in aller ihrer Ärmlichkeit und Niedrigkeit. Auch in der dumpfen Seele, in dem irren Geiste lodert die große Prometheusglut. Auch das Gemeine ist erhaben. Den Menschen zu verstehen gilt es, nicht ihn zu verlachen, noch ihn zu verhimmeln. In jedem erkenne dich selbst, — Sancho Pansa — Don Quijote: Mensch das bist du. Cervantes steht auf dem Boden der Wirklichkeitserfahrung des Schelmenromanes und erkennt ihre Berechtigung an; er hat gelernt, was der Ritterroman nicht wußte und nicht wissen wollte. Aber die Wirklichkeitserfahrung raubt ihm nicht, wie einem Quevedo, den goldenen Idealismus, sondern bestärkt ihn nur in seinem Glauben an das Große und Edle der Menschennatur. Er ist Idealist, wie die Verfasser der Ritterromane, ohne Schönfärber zu sein. Er kennt den Menschen in seiner Gemeinheit und hört nicht auf, ihn zu lieben. Der idealistische und realistische Roman entwickeln sich zu einem neuen, eigenartigen Gebilde: kurz und gut und alles in allem, Cervantes schuf den humoristischen Roman.

Cervantes ist einer der großen Überwinder der Antike, der ein ganz Neues giebt, was diese nicht gegeben hat, noch hat geben können, der auch ein Höheres und Besseres giebt. Weder der Ritter- und der Schelmenroman, noch auch der Schäferroman bedeuteten etwas wirklich Neues in der Geschichte der Kunst. Sie waren alle schon von

Griechen und Römern angebaut. Der Roman der Heliodor und Achilles Tatius gleicht in ſeinem Kern und Weſen völlig dem Ritterroman, und Mendoza und Quevedo pflügten auf dem Acker, auf dem bereits Petron geerntet hatte. Cervantes aber kommt als ein wahrhaft neuer. Sein humoriſtiſcher Roman erwuchs als Frucht an dem Baume des wahren und reinen Chriſtentums, jener Weltanſchauung, die über den Trümmern der antiken Welt emporſtieg und in Jeſus von Nazareth ihren größten Lehrer gefunden hatte. Hellas und Rom ſanken in den Staub vor einer edleren Sittlichkeit und vor einem überlegenen Geiſte, welcher in jedem Menſchen das gleich Menſchliche erkannte, das Hohe erniedrigte und das Niedrige erhöhte, die Fürſten den Bettlern gleich machte und die geiſtig Reichen den geiſtig Armen, den Unterſchied der Stände, des Beſitzes und des Talentes aufhob, wie den Unterſchied der Nationen, und alle Lebendigen mit gleicher

Vignette aus der von der Madrider Akademie 1780 veranſtalteten Ausgabe des „Don Quijote“.

Liebe umſchloß. Die Objektivität des helleniſchen Geiſtes hatte ſich am reinſten in Homer geoffenbart. Die Naivetät verlieh der Homeriſchen Dichtung ihren unvergänglichen, noch heute unzerſtörten Zauber, und dieſe Naivetät war nichts als Objektivität, die eines kindlichen Geiſtes, welcher an den großen Erkenntnis- und Rätſelfragen des Daſeins ſtillſchweigend vorüberging, ſie in ihrer ganzen Tiefe noch nicht erfaßt hatte und vom Schmerz, vom Peſſimismus noch nicht berührt war, nicht von dem brutalen Egoismus, wie ihn eine reichere und entwickeltere Kultur entſtehen läßt, weil er die beſte Waffe im Kampfe ums Daſein zu ſein ſcheint. Der Humor des Cervantes und der neuen europäiſchen Völker, dieſe Blüte einer über dem Daſeinskampf und dem Egoismus erhabenen Weltanſchauung der Objektivität, iſt nichts als die durch die Erkenntnis hindurchgegangene Naivetät Homers. Die Naivetät erhöhte ſich zum Humor, erhöhte ſich, weil ſie eine reichere und tiefere Welterkenntnis aufgenommen hatte, das Bewußtſein des Leidens und der Schmerzen. In der Liebe und in der Güte fand der Menſchengeiſt die Kraft, über den Egoismus zu neuer Objektivität emporzudringen.

Die liebevolle Vertiefung in den Anblick des Menschen gab Cervantes die Kraft, noch in anderer Richtung die Entwickelung der Poesie entscheidend zu fördern. Er steht im ausgesprochenen Gegensatz zu dem in der Betrachtung seines Ichs versunkenen Dante, und indem er dessen subjektiver seine objektive Kunst entgegenstellt, gelangt er in das neue Land, das Shakespeare völlig eroberte. Auch der Schelmenroman kannte wie der Ritterroman nur stehende Typen; der Schelm war gleichwie der ritterliche Held eine Abstraktion, eine Maskenfigur in der großen Komödie des Lebens. Denn auch der Schelmenroman richtete noch nicht all seine gesammelte Aufmerksamkeit auf die Darstellung des Menschen, sondern entrollte genau wie der alte phantastische Roman den bunten Farbenteppich der Handlung. Er wollte von witzigen Gaunerstreichen, von Betrügereien und Foppereien erzählen, und der Mensch blieb noch immer die Gelenkfigur, über welche bald dieses, bald jenes Gewand geworfen wird. Das Gewand machte die Hauptsache aus. Im „Don Quijote" sind die Reste der alten Kunst noch überall sichtbar, aber deutlich sichtbar ist auch die neue Kunst, welche den Menschen entdeckt hat, in erster Linie von dem Menschen erzählen will und Handlungen nur berichtet, damit aus ihnen ihr Seelenleben klar wird.

In seinem „Don Quijote" und in seinem „Sancho Pansa" gab Cervantes der Weltlitteratur Charaktergestalten, Einzelpersönlichkeiten in einer Mannigfaltigkeit, wie sie weder die Antike noch das Mittelalter, weder Sophokles noch Dante geschaffen hatten, lebendige Wesen von Fleisch und Blut, die um ihrer selber willen vorhanden sind. Der Charakter und nicht die Handlung, nicht die Idee stehen im Mittelpunkte des Kunstwerkes. Wir haben gesehen, wie das Jahrhundert der Renaissance, wie Ariost die Menschheit gelehrt haben, wieder rein ästhetisch die Welt zu betrachten, wie in dieser Zeit statt des Himmels und der Hölle die Erde in den Gesichtskreis der Kunst eintrat. Die Italiener brachten die Landschaftspoesie, Cervantes that zu gleicher Zeit mit Shakespeare den ersten Blick in das Seelenleben, in den Charakter des Menschen hinein. Was waren das für Geheimnisse, die in uns steckten? Der große Mediziner Vesalius schnitt zum erstenmal den Leib des Menschen auf, und die Anatomie war begründet, Cervantes führte sein Messer in das Geistesleben hinein. Einzelwesen schlichter, alltäglicher Wirklichkeit waren die Gestalten, die er schuf, aber sein Genie erhöhte die alltägliche Wirklichkeit und machte sie zum vollkommenen Weltbild; in dem Gegensatz von „Don Quijote" und „Sancho Pansa" verkörperte sich der ewige Gegensatz von Idealismus und Realismus. „Der Wert dieser dichterischen Großthat vollendet sich durch die Art, wie die notwendige Zusammengehörigkeit beider Einseitigkeiten fortwährend aufdämmert, und durch die heitere Ironie, die über beiden schwebt, wenn der Idealist mit seinen edlen Plänen und großen Gedanken die Wirklichkeit verkennt und an

ihr ſcheitert, der Realiſt aber doch ihm und ſeinen Ideen folgen, die Kämpfe der Geſchichte mit ihm beſtehen, die Schläge des Schickſals mit ihm teilen muß."

In ernſteſten Lebenskämpfen rang ſich Cervantes zu der geiſtigen und künſtleriſchen Höhe, die er erreicht hat, empor. Geboren ward er wahrſcheinlich am 9. Oktober 1547 zu Alcala de Henares. 1568 wegen eines Streithandels ausgewieſen, kam er nach Italien, kämpfte 1571 bei Lepanto mit und erlitt ſchwere Verwundungen; die linke Hand wurde ihm verſtümmelt, der Arm gelähmt. Dennoch begleitete er Don Juan d'Auſtria auch ferner auf ſeinen Zügen gegen Tunis, Goleta und Genua. Als er ſich 1575 auf der Heimfahrt nach Spanien befand, fiel das Schiff in die Gewalt eines algieriſchen Kreuzers. Fünf Jahre lang ſchmachtete er zu Tunis in der Sklaverei, unermüdlich in der Ausführung verwegenſter Befreiungspläne; nur ſolange der ſpaniſche Einarm wohl verſichert ſei, ſo äußerte der Dey von Tunis, fühle er ſich im ſicheren Beſitz ſeiner Stadt, ſeiner Schiffe und Reichtümer. Cervantes diente nach der Befreiung einige Zeit hindurch bei den ſpaniſchen Regimentern in Portugal und trat 1584 mit einem litterariſchen Erſtlingswerk, dem Schäferroman „Galatea", an die Öffentlichkeit. In demſelben Jahre verheiratete er ſich und wandte ſich nach Madrid. Er ſchrieb dort eine Reihe Schauſpiele, von denen ſich nur das „Leben in Algier" und das bedeutſame Trauerſpiel „Numancia" erhalten haben.

Als Dramatiker bezeichnet er die Höhe der zwiſchen Lope de Rueda und Lope de Vega liegenden Entwickelung. Die glänzenden Erfolge des letzteren beſtimmten ihn, der Bühne zu entſagen, und er trat von neuem in den Staatsdienſt ein und wurde beauftragt, rückſtändige Abgaben von den Städten des Königreichs Granada einzuziehen. Man verdächtigte jedoch ſeine Redlichkeit und nahm ihn 1597 ſogar in Unterſuchungshaft. Jahre hindurch dauerten die Beläſtigungen der Rechnungskammer. Im Gefängnis von Sevilla wurde vielleicht der „Don Quijote" begonnen, deſſen erſter Teil 1605 zum erſtenmal an die Öffentlichkeit trat. Von 1596 bis 1600, vielleicht bis 1603 lebte er in Sevilla, dann in Valladolid, ſiedelte 1609 nach Madrid über und trat im folgenden Jahre einer frommen Brüderſchaft bei. 1613 erſchienen ſeine „Muſternovellen", das Bedeutendſte, was er nächſt dem „Don Quijote" geſchaffen, 1614 die „Reiſe nach dem Parnaß", eine vortreffliche Schilderung der damaligen Litteraturverhältniſſe in Verſen, 1615 eine Sammlung von acht neuen dem Lope nachgeahmten Schauſpielen und acht kleineren Dramen, den köſtlichen „Zwiſchenſpielen", ſowie der zweite Teil des „Don Quijote". Er ſtarb im Todesjahre Shakeſpeares, am 23. April 1616. Ein Jahr nach ſeinem Tode gab ſeine Gattin den Roman „Perſiles y Segismunda" heraus, ein Werk in dem Geſchmack des ſpätgriechiſchen Romanes, das nur in Einzelheiten den Stempel Cervantes'ſcher Eigenart an ſich trägt.

Die Poesie der Portugiesen.

Luis de Camoens.

Ein tapferer Krieger im Kampf gegen die Mauren, ein schlauer und vorsichtiger Politiker in den Beziehungen zu seinem Schwiegervater Alfonso VI. von Kastilien, hatte der burgundische Graf Henrique (1094,95—1114), der Begründer der portugiesischen Monarchie, das ihm als Lehn erteilte Land zwischen Minho und Douro zu einer selbständigen Herrschaft gemacht. Auch die Bewohner dieser Landschaft lagen wie all die anderen Christen der Pyrenäischen Halbinsel in langer, ununterbrochener und blutiger Fehde mit den Mauren im Süden, denen sie 1250 die letzten Besitzungen in Algarbien diesseits des Meeres entrissen. Die Geschichte dieser Zeit schmückte die dichterisch gestaltende Volksphantasie mit mancherlei Sagen und Legenden aus, welche einige Jahrhunderte später in dem großen Nationalepos des Camoens für die Dauer künstlerisch ausgeprägt wurden, aber vielleicht auch schon im 12. und 13. Jahrhundert in der Form von Heldenliedern im Volksmunde lebten. Gewiß besaß das Volk damals auch seine Lieder und Gesänge, in denen es seine häuslichen Freuden und Leiden zum Ausdruck brachte, aber erhalten hat sich aus dieser ganzen Zeit keine Dichtung großen oder kleinen Umfangs in portugiesischer oder galizischer Mundart. Eine Privatnotiz und eine öffentliche Urkunde vom Jahre 1192 sind deren älteste prosaische Denkmäler. Nach der Niederwerfung der Mauren konnte sich das Land mit größerem Eifer als bisher der Pflege von Ackerbau, Handel und Gewerbe, von Wissenschaft, Kunst und Dichtung zuwenden, wenn's dabei auch nicht an feindlichen Zusammenstößen mit dem Nachbarreich Kastilien fehlte, dem man zu anderen Zeiten im Kampf gegen die Mauren hilfreich zur Seite stand. Der friedliche und milde König Diniz (geb. 1261, regierte von 1279—1325), der Begründer der Größe Portugals, der Stifter der Universität Lissabon, deren Sitz mehrmals zwischen Lissabon und Coimbra wechselte, übertraf an Sorge für die geistige Hebung des Volkes alle seine Vorgänger und Nachfolger und nahm auch den ersten Rang ein unter den zahlreichen höfischen Kunstdichtern, welche an seinem eigenen Hofe, wie unter Alfonso III. und Alfonso IV. die bekannte ritterliche Lyrik im Geschmack der Provençalen pflegten. In drei Handschriften, etwa zweitausend Lieder und ungefähr hundertundachtzig Dichternamen umschließend, haben sich die Denkmäler dieser Poesie erhalten. Neben den sklavischen Nachahmungen der Südfranzosen, welche bei weitem vorwiegen, trifft man da auch auf sehr schlichte und einfache volkstümliche Klänge, auf eine ziemlich rohe und einförmige, ärmlich aussehende Kunst, voll von Wiederholungen und durch die parallelistische Gliederung des Gedankens besonders gekennzeichnet, in der sich vielleicht die Formen der alten keltiberischen Poesie erhalten haben. Diniz selber dichtete zahlreiche Lieder dieser Gattung. Ritterromane aus

dem Grals- und Artusſagenkreis, aus den Sagenkreiſen des Altertums in ungebundener Rede verbreiteten ſich in den darauffolgenden Jahrzehnten, während die Lyrik verſtummte. Nur wenige Namen werden genannt, darunter auch ein Ahne des Sängers der Luſiaden, Basco Perez de Camoens, der um 1370 lebte, und der ſchon unter den ſpaniſchen Dichtern erwähnte Macias der Verliebte, welcher auch in galiziſcher Mundart einige Lieder abgefaßt hat. Sie nehmen eine Mittelſtellung ein zwiſchen der Kunſt, wie ſie am Hofe des Königs Diniz und der am Hofe König Manuels blühte.

Im 15. Jahrhundert eroberte ſich Portugal das Meer, griff in wiederholten Kriegszügen die Mauren in Afrika ſelber an und ſandte ſeine Schiffe die Weſtküſte des geheimnisvollen Erdteiles hinab, um Abeſſynien, jenes märchenhafte Reich des Prieſterkönigs Johannes, zu entdecken, von dem ſeit der Mitte des 12. Jahrhunderts die wunderbarſten Fabeln im Abendlande umherliefen. Madeira und die Azoren wurden entdeckt, das grüne Vorgebirge erreicht und 1471 der Äquator überſchritten, und wiederum 15 Jahre ſpäter fuhr Bartholomeu Dias, vom Sturme fortgetrieben, um das Kap der guten Hoffnung herum. An den Entdeckerthaten, welche endgiltig die letzten Feſſeln der mittelalterlichen Weltanſchauung zerſprengten, war Portugal mit in erſter Linie beteiligt. Vasco da Gama löſte das große geographiſche Problem, das Columbus nach Amerika geführt hatte, und fand den Seeweg nach Indien, kurz vor Ausgang des Jahrhunderts, welches wie kein anderes ruhmreich in der Geſchichte des kleinen Landes verzeichnet ſteht. In den Tagen Johanns II. (1481—1495), der mit blutiger Strenge die Macht des Adels brach, und Manuels I., des Glücklichen (1495—1521), ſtand Portugal auf der glänzendſten Höhe ſeiner Macht, von der es freilich, krankend an ſeiner Größe, raſch wieder hinabſtürzen ſollte.

Vorher hatte es alle Genüſſe des ungeheuren Reichtums ausgekoſtet, welches aus den neuerſchloſſenen Ländern nach dem großen Welthafenplatz Liſſabon zuſammenſtrömte. „Hafen, Schiffswerfte, Straßen, Gehöfte, Marktplätze, Kaufhallen entrollten ein packendes, wechſelndes Bild menſchlichen Thuns und Treibens. Aus allen Himmelsſtrichen überſtrömte zu Tauſenden allerlei Volk, verſchieden in Farbe, Sprache und Tracht, auswärtige Großhändler, gelehrte Forſcher, neugierige Fremde, auswanderungsluſtige Burſchen, wettergebräunte Schiffer, narbenbedeckte Krieger, fahrende Leute, lungerndes Geſindel, fremdländiſche Sklaven den Welthandelsplatz am Tejo. Liſſabon glich einem immerwährenden Jahrmarkte; tagtäglich bot es Wunderdinge zum Kauf und ſtellte Seltſamkeiten zur Schau.“ (Storck. Louis de Camoens' Leben.) Die höfiſche Lyrik, welche in der Sonne dieſer Tage und an der Gunſt Johanns II. und Manuels heranreifte, iſt allerdings nur eine Kunſt der höheren Geſellſchaft, des geiſtreichen Spielens und der Unterhaltung, durchaus Nachahmung und Abklatſch der ſpaniſchen Poeſie, wie ſie ſich in Baena's „Cancionero“ vorfindet. Garcias de Reſende ſammelte die

Erzeugniſſe dieſer Kunſt in ſeinem „Allgemeinen Liederbuche“, das 1516 zu Almeiſich und Liſſabon gedruckt wurde. Die ſpaniſche und portugieſiſche Poeſie ſind ſich in dieſer Zeit aufs allernächſte verwandt und gehen vielfach ineinander über. Die größten gehören beiden Litteraturen an: Meiſter Gil Vicente, der anmutige Schöpfer des nationalen Luſtſpiels, und Francisco de Saa de Miranda, welcher in ſeiner Jugend der herrſchenden kaſtiliſch-portugieſiſchen Richtung huldigte, dann aber als Schüler Juan Boscans und Garcilaſo's de la Vega die italieniſch-portugieſiſche Schule begründete und dem Klaſſicismus, ſowie dem Petrarchismus ſich ergab. Antonio Ferreira (1528—1569) eiferte gegen dieſe zweiſprachigen Poeten und erklärte feierlich, nur in der Mundart ſeines Heimatlandes dichten zu wollen: im übrigen einer der pedantiſchen Klaſſiciſten, ein portugieſiſcher Triſſino, unbedingter Anhänger der akademiſchen Renaiſſancepoeſie Italiens, der in ſeinen Oden und Epiſteln Horaz nachahmte und die erſte Tragödie nach antikem Muſter dichtete. Ihre Heldin iſt natürlich Ines de Caſtro, die vielbeſungene unglückliche Geliebte Pedro's I., die unter Mörderhänden fiel.

Luiz de Camoens.
Idealbildnis.

1525 oder 1524, im Todesjahre Vasco da Gama's, erblickte Luiz Vaz de Camoens zu Liſſabon oder zu Coimbra das Licht der Welt und 1580, im Todesjahre der Selbſtändigkeit Portugals, ſchloß der gefeiertſte Sänger ſeines Volkes für immer die Augen. Der Geiſt eines der größten und erfolgreichſten Helden des portugieſiſchen Volkes umſchwebte ſeine Wiege, und noch durfte jeder die Macht des Reiches als eine unerſchütterliche bewundern, als der Knabe heranwuchs. Aber mehr und mehr häuften ſich die drohenden, Untergang bedeutenden Wolken, bergab rollte der Siegerwagen Portugals, um ſchließlich zu zerſchellen. In tiefer, ſchmerzlicher Reſignation nahm der Dichter Abſchied vom Leben und von ſeinem Volke, „nicht unverſchämt genug, ſo großen Leiden zu widerſtehen“. Und ſo ſehr hing er ſeinem Vaterlande an, daß er ſich nicht begnügte, in ihm, ſondern auch mit ihm zu ſterben, wie er auf dem Totenbette in ſeinem wahrſcheinlich letzten Briefe ſelber niederſchrieb. Er lebte in einer Zeit, die noch erfüllt war von den jungen und friſchen Erinnerungen an die glänzendſte Ruhmeszeit, und mit patriotiſchem Stolze erglühte er für die Größe ſeiner Heimat; aber wie Homer ein rückſchauender Dichter, der eine ſchöne Welt in Trümmer gehen

ſieht, fühlte er ſich von tiefem Schmerz, von Zorn und Ingrimm durchdrungen, weil er zugleich auch in einer Zeit des Verfalles und jähen Niederganges lebte. So liegt ein trüber Schleier der Wehmut ausgebreitet über den ſonnigen Geſchichtsgemälden, in denen er den Ruhm Portugals verkündete, und in die luſtigen Siegesfanfaren klingt ein dunkler Ton der Klage hinein. Der Stolz und die Freude ſowohl wie der Schmerz, die Hoffnung, es könne doch wieder beſſer werden, und die Enttäuſchung machten ihn zu einem vaterländiſchen Sänger, und ſeine Dichtung gewann dadurch an Farbe und Empfindung, an einer künſtleriſchen Mannigfaltigkeit, welche dem nur klagenden oder nur triumphierenden Patrioten verſagt bleiben müſſen. Auf dem Meere hatte Portugal ſeine großen Siege errungen, Entdeckungsfahrten machten ſeinen herrlichſten Ruhmestitel aus. In Afrika und Aſien hatte es ſeine Fahne entfaltet. Der nationale Dichter dieſes Landes war denn auch ein Seemaler, ein Sänger der kolonialen Eroberungen, der alles zuſammenfaßte, was die Zeit des Columbus, des Vasco da Gama und Magelhaes tief aufgeregt hatte: die Erſchließung des Oceans, eines neuen Erdteils und weit entlegener fremder Länder, — all die abenteuerliche Reiſe- und Conquiſtadorenluſt des Jahrhunderts. Und Conquiſtadorenblut rollte auch in den Adern Camoens ſelber. Mit dem großen Entdecker Vasco da Gama war er verwandt, ſein Großvater hatte an deſſen Seite die erſte Reiſe nach Indien mitgemacht, und auch der Vater des Dichters führte ein bewegtes Seefahrerleben. Als Jüngling kämpfte der Dichter in den Jahren zwiſchen 1546 und 1549 in Afrika und auf dem Meere gegen den Halbmond und verlor dabei, wahrſcheinlich in einem Seegefecht unweit Ceuta, ſein rechtes Auge. Ein Duell zog ihm Gefängnisſtrafe zu (von Mai 1552 bis März 1553), und in der Haft entwarf er vielleicht den Plan zu ſeinen „Luſiaden“. Jedenfalls hatte er ſchon einige Geſänge dieſes Epos vollendet, als er ſich, kaum dem Kerker entronnen, als einfacher Soldat nach Indien einſchiffte. 16 Jahre lang führte er in Aſien ein abenteuerliches und bewegtes, kriegeriſches Leben; in einer Felſengrotte bei Macao, die noch heute gezeigt wird, beendigte er die erſten ſechs Geſänge ſeiner „Luſiaden“, litt 1558 an der Mündung des Mekong Schiffbruch und rettete nichts als das nackte Leben und die Handſchrift ſeiner Dichtung, die er ſchwimmend durch das Waſſer trug. Von China nach Goa zurückgekehrt, wurde er wegen ſeiner Amtsverwaltung in Macao in Unterſuchungshaft gezogen, aber wahrſcheinlich freigeſprochen und vollendete in den nächſten Jahren in ſchwieriger materieller Lage ſein Epos. 1567 trat Camoens die Heimfahrt nach Europa an, ward unterwegs zwei Jahre lang, weil er keinen Heller in der Taſche beſaß oder infolge von Krankheit, auf Mozambique feſtgehalten und landete erſt am 7. April 1570 wieder auf dem Boden des heißerſehnten Vaterlandes. Schwere Jahre lagen hinter ihm, Jahre des Elends, des Hungers, der Enttäuſchungen, ernſter Gefahren

und großer Arbeit, ſchwere Jahre der Krankheit und Entbehrungen lagen noch vor ihm. 1572 erſchienen die ſpäter ſo vergötterten „Luſiaden", ohne daß ſie beſonders großes Aufſehen erregten, und nur langſam verbreitete ſich ihr Ruhm über die Heimat hin. Der Dichter bezog vom Könige einen Gnadenſold von 15 000 Reis, im Deutſchen klingt's etwas beſcheidener, etwa 75 Mark jährlich, als Lohn zunächſt für ſeine Dienſte in Indien, dann auch zur Aufmunterung ſeines Talentes, für die damalige Zeit immerhin genug, daß er leidlich ſich durchſchlagen konnte. Die rührende Erzählung von dem javaniſchen Sklaven, der für ihn betteln gehen mußte, gehört in das Reich der Fabeln. Die Niederlage der Portugieſen bei Alcazar Quivir (4. Auguſt 1578) verdüſterte ſeine letzten Jahre, und er ſtarb in dem großen Unglücksjahre 1580 am 10. Juni, wahrſcheinlich an der großen Peſt, welche damals das Land durchzog. Ein Barfüßer-Mönch reichte ihm die Sterbeſakramente und ſchrieb in das Luſiaden-Exemplar, das ihm der ſterbende Dichter, das einzige, welches er beſaß, überreichte, die ergreifenden Worte: „Traurigeres kann es nicht geben, als einen ſo großen Genius im Elende zu ſehen. Ich ſah ihn ſterben in einem Hoſpital zu London. (Liſſaboner Stadtviertel.) Er hatte kein Leichentuch, um ſich zu bedecken. . . ."

OS LVSIADAS
DE LVIS DE
CAMŌES.

Canto Primeiro.

AS armas, & os barões
aſſinalados,
Que da Occidental praya Luſi
tana,
Por mares, nunca de antes nauegados,
Paſſaram, ainda alem da Taprobana,
Em perigos, & guerras eſforçados,
Mais do que prometia a força humana
Entre gente remota edificaram
Nouo Reino, que tanto ſublimàram:

2

E tambem as memorias glorioſas
Daquelles Reis, que foram dilatando
A Fee, o Imperio, & as terras vicioſas
De Africa, & de Aſia, andarā deuaſtādo
E aquelles que por obras valeroſas
Se vão da ley da Morte libertando.
Cantando eſpalharey por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho & arte.

A Ceſſem

Fakſimile der erſten Zeile der „Luſiaden" des Camoens nach der von Manoel de Lyra zu Liſſabon veranſtalteten Ausgabe vom Jahre 1597.
Dieſes iſt die ſechſte Ausgabe der „Luſiaden"; die erſte erſchien 1572.

Die „Luſiaden" ſind das dritte große Epos des 16. Jahrhunderts, welches, aus der Hand eines reichbegabten Dichters hervorgegangen, die

Beſtrebungen und Stimmungen einer großen, neuen Zeit monumental zuſammenfaßt und erreicht, was hundert andere Poeten in denſelben Jahrzehnten erſtreben: die Darſtellung von Ereigniſſen der nationalen Geſchichte, der Geſchichte der Gegenwart. Camoens dichtete das Seefahrerepos eines Jahrhunderts und eines Volkes, welches durch Seefahrten einen bleibenden Ruhm ſich errungen hatte, er dichtete das Epos der ganzen Thaten- und Abenteuerluſt, des Mutes und der Wagehalſigkeit, der männlichen Kampfesfreude, des vaterländiſchen Stolzes, der Kriegstüchtigkeit und des Glaubenseifers. Er iſt aus härterem Stoff geformt als Arioſt und Taſſo und trägt in ſeinen Händen neben der Leier das Schwert. Er beſitzt weder den Epikuräergeiſt Arioſts, noch die frauenhafte, weiche, ſentimentale Natur Taſſo's; er ſchreibt nicht für einen erleſenen Kreis von Feinſchmeckern und auch nicht für eine politiſch-reſignierende, ermattete Nation, ſondern wie ein Krieger und wie ein Tyrtäus für ein ſelbſtbewußtes, ſtolzes Volk, das ſich noch auf der Höhe ſeiner Macht fühlt, für das ganze Volk, für die Edelleute wie für den Plebs, für die Könige und für die Bürger, für die Krieger wie für die Kaufherren und Gelehrten. Arioſt, aber auch Taſſo werden mehr durch die Art und Weiſe, wie ſie den Stoff behandeln, zu nationalen Künſtlern, Camoens iſt ein ſolcher nicht nur durch das „Wie", doch noch mehr durch das „Was" ſeiner Dichtung. Er iſt ein nationaler und zugleich ein patriotiſcher Poet, der durch das rein Äußerlich-Stoffliche ſchon als vaterländiſchen Sänger ſich erweiſen will. Er behandelt in ſeinen „Luſiaden" die große Entdeckungsfahrt Vasco da Gama's, aber der Stoff wird unter der belebenden Sonne ſeines Geiſtes noch fruchtbarer und wächſt ſich weiter zu einem umfaſſenden Epos der Geſchichte Portugals aus. In geſchickt eingeflochtenen Epiſoden erzählt der Dichter von allen bedeutenden Männern und Thaten ſeines Volkes, und ſo hat er ein Recht dazu, ſein Epos „die Portugieſen" zu benennen, „die Luſiaden", die Nachkommen des Luſos, des alten, fabelhaften Ahnherrn der Nation. Camoens kam näher als Arioſt und Taſſo an Homer heran, weil er ſoviel mehr als jene im innerſten Herzen ein Realiſt war. Er verläßt die Gefilde der romantiſchen Phantaſieluſt und will nicht bunte, trügeriſche Fabeleien von Roland und ſonſtigen Märchenhelden bieten, ſondern geſchichtliche Wahrheiten erzählen und von Wirklichkeitshelden berichten. Er flüchtet nicht, wie die Italiener, in eine fremde Welt und in die Vergangenheit hinein, ſondern ſucht die unmittelbare Gegenwart auf und ſtellt ſich mit feſten Füßen auf den Boden ſeiner Heimat. Das war zunächſt ein großer Vorteil für ihn, und er hätte dem romantiſchen Epos Arioſts und Taſſo's wohl ein weſentlich anderes, neues und bedeutſameres Epos entgegenſtellen können, ein wahrhaft realiſtiſches Epos, realiſtiſch wie der Roman des Cervantes und das Drama Shakeſpeares. Aber er rang ſich als Künſtler zu ſo wirklicher Eigenart und Urſprünglichkeit nicht empor; er ver-

mochte nicht das Joch der Italiener noch das der Antike wirklich abzuſchütteln, und der Realiſt in ihm erlag der Schulweisheit der gelehrten akademiſchen Poeten und den Einwirkungen der herrſchenden romantiſch-phantaſtiſchen Kunſt. Damit kam in ſeine Dichtung ein Zwieſpalt hinein. Er iſt ſeiner eigentlichen Natur nach nüchterner, rationaler und weit mehr Wirklichkeitsdarſteller als Arioſt und Taſſo, und das phantaſtiſche Element, das er in ſein Epos einführte, dem Geſchmack der Zeit huldigend, nimmt ſich in ſeiner „Wahrheitswelt“ ziemlich fremdartig aus und verſchmilzt mit ihr bei weitem nicht ſo organiſch, wie das bei jenen der Fall iſt. Die italieniſche Romantik konnte, kraft ihres ganzen künſtleriſchen Weſens, die Elemente der klaſſiſchen Mythologie ruhiger in ſich aufnehmen als der romantiſch angeflogene Realismus des Portugieſen. In der Fabel- und Wunderwelt jener ſtörte er lange nicht ſo ſehr, wie in der Gegenwartswelt des Camoens. Wenn dieſer, wie Homer und Vergil, den ganzen griechiſch-römiſchen Götterſtaat aufbietet und für und wider ſeinen Helden ſtreiten läßt, wenn Bakchus Vasco da Gama in allerhand Gefahren ſtürzt, weil er fürchtet, daß der Ruhm ſeines indiſchen Zuges durch ihn verdunkelt werde, ſo ſehen wir in dieſer froſtigen Maſchinerie nur das Unvermögen, den Stoff ſelbſtändig und neu anzufaſſen. Camoens ſelber mochte fühlen, daß ſeine vom Menſchenwahn erdachten Saturn, Vulkan, Jupiter, Juno und Venus in ſein chriſtliches Weltſyſtem nicht recht hineinpaßten. Es ſind für ihn nur Weſen der Phantaſie, Fiktionen und ſchemenhafte Gebilde, zu nichts weiter gut, „als um den poetiſchen Stil zu ſchmücken“, wie die geiſtliche Cenſur im Sinne des Dichters ſich ausſprach. Aber damit bekennt der Dichter auch mittelbar, daß dieſer Schmuck etwas äußerlich angehängtes iſt, eine leere Herkömmlichkeit, ein Opfer der Schule und der Mode dargebracht.

Die etwas trockene Natur dieſes Künſtlers verrät ſich in der zum Teil chronikartigen, dürren Aufzählung der Ereigniſſe der portugieſiſchen Geſchichte; der Patriot, mehr als der Künſtler, kommt hier vielfach zu Wort, und die ſchwärmeriſche Begeiſterung der Portugieſen für ihren göttlichen Sänger kann nur halb von einem Fremden geteilt werden. Aber der männliche, thatkräftige Geiſt, der in dem Ganzen waltet, die Größe der Geſinnung, die Kraft, Fülle und Mannigfaltigkeit der Empfindungen, der bei aller Romantik doch immer hervorbrechende realiſtiſche Geiſt geben der Dichtung einen beſonderen Wert und machen ſie zu einer eigenartigen Erſcheinung unter den Epen des Renaiſſancezeitalters. Vor allem verrät die Landſchaftsmalerei und die Schilderung des Meeres den ſcharfen und klaren Beobachterblick eines Realiſten, deſſen naturwiſſenſchaftliche Exaktheit ſelbſt ein Alexander von Humboldt bewunderte.

Über ſeiner erzählenden Dichtung hat man ſeine Lyrik vielfach vergeſſen. Nur in Deutſchland wurde man ihr mehr gerecht: „Ein Lyriker

von Gottes Gnaden", ſagt Bernhard ten Brink. — Schlegel fand in ſeinen Sonetten, Kanzonen und Idyllen Anmut und tiefes Gefühl, das Kindliche, Zarte, alle Süßigkeit des Genuſſes und die hinreißendſte Schwermut, alles in einer Reinheit und Klarheit des einfachen Ausdrucks, deſſen Schönheit nicht vollendeter, deſſen Blüte nicht blühender ſein könnte, und noch deutlicher heißt es bei Storck, dem Biographen und Überſetzer Camoens': „Er überragt nicht bloß ſämtliche Lyriker des 16. Jahrhunderts, welcher Nation ſie auch angehören, durch die Menge, Mannigfaltigkeit und Bedeutung der einſchlägigen Gedichte, ſondern er ſteht Schulter neben Schulter mit den größten Lyrikern aller Zeiten und Völker in der vorderſten Reihe." Immerhin darf man ihn neben Taſſo den erſten Lyriker der Renaiſſanceperiode nennen, und er ſteht, möchte ich hinzufügen, noch höher als Lyriker denn als Epiker. Auch die „Luſiaden" verraten, oft zum Schaden der klaren, epiſchen Anſchaulichkeit, einen Künſtler, der ſein Empfinden mehr zum Ausdruck bringen, als lebendig und eindringlich erzählen will. Man vergleiche nur die berühmte Ines da Caſtro-Epiſode. Die Darſtellung der einfachen Vorgänge hat etwas Unbeſtimmtes und Verſchwommenes an ſich und ſteht weit entfernt von der plaſtiſchen, objektiven Kunſt Homers, welche das Handeln der Perſonen, die Scenen ſelber mit höchſter Deutlichkeit dem Hörer vor die Phantaſie hinſtellt. Laut läßt ſich der Lyriker vernehmen; er miſcht immer wieder ſeine Reflexionen, Stimmungen und Empfindungen in die Erzählung hinein und giebt mehr, was er bei den Vorgängen fühlt, als dieſe ſelber. Im Mittelpunkte der zwiſchen Hoffnung und tiefer Trauer ſchwankenden, bald ſtürmiſch aufjauchzenden, bald entſagenden und ſehnſuchtsvollen Liebeslyrik ſteht die Geſtalt der Jugendgeliebten des Dichters, Katharina de Athaide, deren Herz ihm einige Zeit angehörte in der glücklichſten Periode ſeines Lebens, in jenen Jahren von 1542 bis 1546, von denen er ſelbſt erzählt, daß ihm damals Frauen- und Fürſtengunſt in reichem Maße zu teil ward. Dann aber traf ihn, unbekannt aus welchen Gründen, die Verbannung, und fern von der Geliebten dichtete er eine Reihe ſeiner ſchönſten Sonette und Elegien. In anderen Gedichten findet ſeine heiße Liebe zur Heimat und zum Vaterlande, ſowie ſeine ernſte, religiöſe Geſinnung einen beredten Ausdruck, düſter und auch wieder von wehmutsvollem Schmerz durchdrungen klingen ſeine Lieder, die er in ſeinen vielen Unglückstagen dichtete: das Leben eines ernſten, tüchtigen Mannes, der mit Würde alle Leiden erträgt, ſtolz und gefaßt allem Unvermeidlichen ins Auge ſchaut, das Leben eines Menſchen, der ein ſtarker Kämpfer war, zieht ergreifend und begeiſternd in dieſen Gedichten vorüber.

Renaiſſance und Reformation in Frankreich.

Die öffentlichen Zuſtände Frankreichs im 16. Jahrhundert. Umformung des geſellſchaftlichen Lebens unter dem Einfluß der italieniſchen Kultur. Der Humanismus und die Reformation in Frankreich. Die nationalen Einheitskämpfe und die monarchiſchen Ideale. Die Litteratur in den Tagen Franz' I. Calvin. Die Hofpoeſie und die Freigeiſterei. Marot. Margarete von Navarra. Luiſe Labé. François de Rabelais. Sein Charakter und ſeine Bedeutung. Die Poeſie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Kampflitteratur der Zeit. Die Memoirenſchreiber. D'Aubigné. Montaigne. Die Anfänge des Klaſſicismus in Frankreich. Joachim du Bellay. Ronſard und ſeine Schule. Die Anfänge des regelrechten Dramas. Jodelle. Die Satiriker. Die Satire Ménippée. Mathurin Regnier.

Die franzöſiſchen Ritter, welche 1494 unter Karl VIII. erobernd in Italien eingedrungen waren, erblickten dort ſtaunend eine überlegene Kultur und ſtanden verlegen einer ariſtokratiſchen Geſellſchaft gegenüber, welche ſtolz auf ihr griechiſches und lateiniſches Wiſſen, auf ihre gelehrte Bildung und Geiſtesfreiheit auf die Fremden wie auf Barbaren herabblickte. Wie viel mehr Feinheit und Eleganz beherrſchten hier die Formen des geſelligen Verkehrs, welch ein Zauber lag in dem Form- und Schönheitskultus, den man mit ſo großer Leidenſchaft pflegte. Spöttiſch lächelte man über die mittelalterlichen Anſchauungen, die ihnen noch als die höchſten galten, über ihre Kenntniſſe, Moralbegriffe und Sitten, und ohne Fragen wußten dieſe Italiener mehr als ſie und führten ein ganz anders behagliches Daſein. Herrlicher ſahen die Paläſte aus, köſtlicher geſchmückt die Innenräume, Kunſtwerke überall, prachtvolle Geräte, geſchmackvoller Reichtum und Luxus. Und welch eine belebende Rolle ſpielte die Frau in dieſer Geſellſchaft, die feingebildete Frau, welche mit den Männern über jede Frage der Kunſt und Wiſſenſchaft reden konnte und durch die Anmut ihres Weſens alles mit neuen Reizen verſchönte. Sie war nicht mehr die

erhabene Herrin der ritterlichen Welt, die über den Wolken thronende Madonna, der man nur mit ſteifer Ehrerbietung nahen durfte, ſondern die vertraute Freundin und die Geliebte, die nächſte und unmittelbarſte Verkörperung des Schönheitsideals der Zeit, der Ideale der Weltluſt und Weltfreude. Die Italiener wurden die Lehrer der Franzoſen, italieniſche Gelehrte und Künſtler kamen nach Frankreich und an den Hof Ludwigs XII. und verbreiteten den Geſchmack an dem Neuen, und die Damen des Hofes und der ariſtokratiſchen Geſellſchaft fangen an, jene glänzende Rolle zu ſpielen, die ſie ſeitdem dauernd in der franzöſiſchen Geſchichte behauptet haben. Unter der Regierung des prachtliebenden, ritterlichen Franz I. (1515—1547), deſſen lebendiger Geiſt, deſſen feine Bildung die Ideale der neuen Zeit mit warmer Begeiſterung erfaßte, ſetzte ſich die Kultur der Renaiſſance auch in Frankreich herrſchend auf den Thron.

Von Italien herüber war der Humanismus mit all ſeiner Pracht und Macht, mit all ſeinen Idealen und Geſtalten gekommen; von Deutſchland wehte es ſtürmiſcher herüber, und das Gewitter der Reformation entlud ſich in gewaltigen Schlägen auch über Frankreich. Streitſchriften voll heißer Beredſamkeit und glühenden Haſſes regen die Leidenſchaften auf, und der finſtere Calvin ſtellt ſich an die Spitze der proteſtantiſchen Bewegung. Eine Litteratur des Kampfes und der blutigen Bürgerfehden, welche das Land zerreißen. Wie in Deutſchland, vermiſchte ſich der religiöſe mit dem politiſchen Parteifanatismus und drängte die Nation an den Abgrund des Verderbens. Aber der praktiſche, nüchterne Sinn, der geſunde Menſchenverſtand des franzöſiſchen Volkes ließ dieſes zur rechten Zeit ſich beſinnen. Die Vernunft gewinnt die Oberherrſchaft über die Leidenſchaft. Das nationale Empfinden iſt ſtärker als das religiöſe, der Staat wichtiger als die Kirche, und die Ruhe auf der Erde zieht man der Ruhe im Himmel vor. In Deutſchland war's umgekehrt. Hier drängten die religiöſen Intereſſen alle anderen in den Hintergrund, und die religiöſe Begeiſterung, die Glaubensglut und Innigkeit, welche nicht nach den Folgen fragte, Vaterland und Nationalität der Kirche hintanſetzte, beſchwor den dreißigjährigen Krieg herauf. Deutſchland verſank in die Barbarei und ging auf lange Zeit hin all ſeines politiſchen Anſehens verluſtig. Frankreich beſaß die Staatsklugheit voraus, dachte wie Heinrich IV.: „Paris iſt eine Meſſe wert" und opferte ſeine proteſtantiſche Geſinnung auf dem Altar des Nationalbewußtſeins. Es eroberte ſich im Rate der Nationen die führende Stellung. Hier hatte ſich der aufgeklärte und freiſinnige Humanismus mit all ſeiner Skepſis und religiöſen Gleichgiltigkeit nicht wie dort von den reformatoriſchen Beſtrebungen verdrängen laſſen. Er behauptete neben ihnen ſeine Macht. Was bedeutete dieſen Humaniſten der Gegenſatz zwiſchen Proteſtantismus und Katholicismus? Sie verlangten nur das eine, daß man ihnen ihre Kreiſe nicht ſtöre, ſie waren nur ergrimmt über die lauten Worte der

wütend streitenden Kirchenparteien, welche in die Ruhe ihrer Studierstuben hineingellten. Der Humanismus siegte in Frankreich zuletzt über die Reformation, die religiöse Gleichgiltigkeit und Skepsis über die religiöse Begeisterung. Dabei wirkten entscheidend die politischen Bestrebungen mit. Franz I. und sein Nachfolger Heinrich II. hatten das national ausgeprägte Königtum zur höchsten aller Staatsgewalten emporgehoben, auch die Kirche dem Staat unterworfen und den alten Ritteradel zum Hofadel umgeformt. Der Einheitsstaat ging empor, der Partikularismus der Landschaften und der Stände wurde gebrochen. Die Idee des absolutistischen Königtums sucht Raum und Boden zu gewinnen, und in der Brust Franz' I. kämpfen der aufgeklärte, freisinnige Humanist und der absolutistisch gesinnte Regent miteinander. Wie er, schwankten auch seine Nachfolger in der Regierung, ob sie die Partei des Katholicismus oder des Protestantismus erwählen sollten. Von welcher Seite war mehr für die Befestigung und Erweiterung des Königlichen Ansehens zu erwarten? Unter Franz II., Karl IX. und Heinrich III. kommt es zu den blutigsten Bürgerkriegen: die Vorkämpfer der nationalen Einheit und des zur letzten Anstrengung sich aufraffenden Partikularismus, das auf den dritten Stand sich stützende Königtum und der noch einmal sein Glück versuchende Adel ringen miteinander, und die religiösen Ideen helfen am kräftigsten mit, die Leidenschaft zu entfesseln. Zuletzt behalten aber doch die politischen Köpfe die Oberhand. Nichts fühlt man zuletzt so lebhaft als das Bedürfnis nach Ruhe, und die Erkenntnis, daß der monarchisch regierte Staat der beste ist, daß jeder nach seiner Façon selig werden kann, ringt sich durch. Heinrich IV. bekehrt sich um der Politik willen vom Protestantismus zum Katholicismus und verkündet die Duldsamkeit in religiösen Dingen. Das Edikt von Nantes soll die Greuel der Bartholomäusnacht vergessen machen, und der aufgeklärte Herrscher macht durch kluge Verwaltung das Königtum zu einer wahrhaft volkstümlichen Einrichtung, so daß sich im nächsten Zeitraum das liberale zum absolutistischen Königtum ungestraft umwandeln kann.

Die französische Poesie dieses Zeitraums giebt, vom weltlitterarischen Standpunkt aus betrachtet, keinen Anstoß zu neuen Entwickelungen und erzeugt, von Rabelais abgesehen, auch keine bedeutsamere Erscheinung. Man kann flüchtig über sie hinweggehen, weil sie nur die Bestrebungen der italienischen Renaissancedichtung aufnimmt und ohne Eigenart fortführt und wesentlich auch nur die Bestrebungen des pedantischen, gelehrten und strengen Klassicismus der Schule Trissino. Schroffer noch als die italienische Poesie entfremdet sich die französische dem Volk und geht in frostige Gelehrsamkeit und äußerlichen Formalismus auf. Sie schreibt so gut wie ausschließlich für die Kreise der höheren Gesellschaft und legt vornehmlich als Hofpoesie zu Füßen der gekrönten Häupter, der Herren und Damen vom Hofe schmeichlerische Huldigungsverse nieder. Vielleicht sind es die

politiſchen Kämpfe und inneren Bürgerzwiſte, welche eine reichere Entwickelung verhinderten, während andererſeits die Ausbildung der Königsmacht und der Geſellſchaftsgeiſt der Franzoſen allzuſehr eine nur höfiſche und galante Dichtung förderten. Viel beſſer ſteht's dafür um die Proſa, auf deren Gebiet klaſſiſche Werke an den Tag treten.

Das Zeitalter Franz' I.

Rabelais.

Mit Franz I. gelangte eine jener feinſinnigen Mäcenasnaturen auf den Thron, welche wie einſt Kaiſer Auguſtus, wie die zeitgenöſſiſchen Fürſten Italiens der neu aufblühenden Kunſt und Wiſſenſchaft reiche Ehren zu teil werden ließen und Gelehrte und Künſtler unter ihren beſonderen Schutz nahmen. Es lief dabei auch ein gut Stück kluger Politik unter. Man verpflichtete ſich die führenden Geiſter der Nation und machte ſie zu Hofleuten, die um der lieben Penſionen und Geſchenke willen zu vielem ſchwiegen, was eine in die Oppoſition gedrängte Litteratur mit bitterem Sarkasmus angegriffen hätte. In der Politik verſtand auch Franz I. keinen Spaß, und wehe denen, welche die neuen Ideen gegen Staat und Regierung zu Felde ziehen ließen und noch etwas mehr als Hofleute ſein wollten. Dieſer Vater der Wiſſenſchaft, dieſer große Beſchützer der Künſte, welcher das Collège de France begründete und trotz des Widerſpruchs des Parlaments und der Sorbonne das neuere Studium des Lateiniſchen, Griechiſchen und gar des Hebräiſchen lebhaft förderte, aus allen Ländern die Jünger der humaniſtiſchen Wiſſenſchaft an ſeinen Hof berief, — derſelbe Franz I. ſchuf auch die Cenſur und verbot bei Todesſtrafe den Druck eines Buches, das nicht ſeine Bewilligung gefunden hatte. Die Scheiterhaufen der Ketzer beleuchteten die Feſte ſeines Hofes, aber ſelbſt die Proteſtanten verziehen ihm ſeine Waldenſermorde. „Er hat die Unwiſſenheit vertrieben," ſchrieb damals Théodore de Bèze, der Freund und Schüler Calvins, „welche der Wahrheit die Wege verſperrte, das Hebräiſche, Griechiſche und Lateiniſche und die wahren Wiſſenſchaften zu Ehre gebracht, ſo daß die reine Religion durch dieſe Thore ihren Einzug halten konnte." Die Frühlingsſtürme des Humanismus fegten über das Land hin und zerbrachen die welken Haine der mittelalterlichen Wiſſenſchaft. Der erſte Bibelüberſetzer, Lefèvre d'Étaples, der Schützling Margaretens von Valois, und ſeine Schüler Berquin, Rouſſel und Farel erſcheinen auf der Walſtatt, behutſame Geiſter noch, welche aus Furcht ihre proteſtantiſche Geſinnung noch verleugnen. In Johannes Calvin, dem Lefèvre d'Étaples

noch im Sterben zurief: „Eurer wird ſich Gott bedienen, um das himmliſche Königreich in Frankreich aufzurichten“, kam dann der rückſichtsloſe, keine Furcht kennende Reformator, welcher das Werk Luthers aufnahm. Als die Ketzerverfolgungen Franz' I. ihren höchſten Grad erreicht hatten, ſchrieb er ſeine berühmte „Institution de la réligion chrétienne“, das Hauptwerk ſeines Lebens, mit jener Vorrede an den König, in der er mit flammender Beredſamkeit für die Duldung eintritt, für eine Duldung, welche der finſtere Fanatiker freilich ſelber an Andersgläubigen nicht zu üben vermochte. Calvin gehört der Weltgeſchichte an, aber als Proſaiker, der wie ſelten einer des Wortes mächtig war, beſitzt er für die franzöſiſche Litteratur faſt eine gleich hohe Bedeutung wie Luther für die deutſche. Philarète Chasles nennt ſeine Inſtitution das erſte Proſawerk ſeit den Memoiren des Comines, in welchem die Stärke des Geiſtes der Sprache eine Energie und Kraft verliehen hat, wie ſie nur aus großen Intereſſen und ſtarken Leidenſchaften hervorwachſen. Calvin war, was die Poeten dieſer Zeit am allerwenigſten ſein mochten, ein Mann und ein Charakter, keine Höflingsnatur, wie all dieſe humaniſtiſchen und aufgeklärten Geiſter, die zu Nérac am Hofe Margaretens von Valois, wohl die alte Kirche verſpotteten und doch nicht den Mut fanden, ſich offen von ihr loszureißen. Nur nichts allzu ernſt nehmen, war die Loſung alldort und ein Meiſter in dieſer Kunſt der leichtlebige Clement Marot (1495—1544), der in ſeinem Herzen ein Stück François Villon barg. Nur war François Villon ein halbes Jahrhundert zu früh gekommen, und noch einſam ſtand er, der Vorbote einer neuen Welt, mit ſeiner Renaiſſanceſeele unter Menſchen, die ihn nicht verſtehen konnten, während Marot, das echteſte Kind ſeiner Zeit, überall

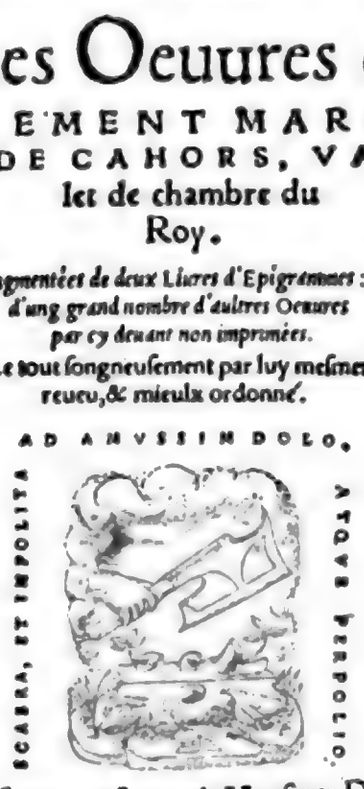
Calvin.

auf gleichgeſtimmte Geiſter traf, die ebenſo wie er dachten und empfanden. Villon mit ſeiner Sehnſucht nach gutem Eſſen und Trinken, nach ſchönen Frauen, feſtlichen Gelagen und ſchwelgeriſchen Kiſſen, mit dieſer Sehnſucht, die ſo viel Schönheitshunger barg, ſtürzte in den Abgrund, weil er, ein Kind der Armut und des Elends, auf die Straße hinausgeſtoßen war, — Marot lebte mit Königen und Prinzeſſinnen, trug die ſeidenen Kleider, die ſein Vorgänger ſo gern getragen hätte, und alle träumten wie er, das Leben ſich äſthetiſch auszugeſtalten. Als Sohn Jean Marots, des Kammerdieners Ludwigs XII. und des bevorzugten Dichters der Königin Anna von Bretagne, eines Poeten, der noch im Geſchmack der burgundiſchen Schule dichtete, war Clement Marot in der Hofluft herangewachſen, diente Margareten von Valois als Page, kämpfte bei Pavia, ward während der Abweſenheit des Königs von ſeinen Feinden und Neidern der Ketzerei angeklagt und im Chatelet gefangen geſetzt. Aber die proteſtantiſche Geſinnung, wie er ſie beſaß, wurde von den Regierenden ſelber geteilt und hatte durchaus nichts Gefährliches an ſich. Sie ließ ſich an der Gedankenfreiheit genügen. Sie kannte keine religiöſe Begeiſterung, ſondern war nur eine fröhliche Verſpottung der Dummheit. Franz I. befreite denn auch gleich nach ſeiner Rückkehr den Dichter, der ein ſo guter Hofmann, treuer Königsdiener und liebenswürdiger Schmeichler war. Aber die Gefangenſchaft hatte unſeren Marot doch ſtutzig gemacht. Er ging nach Ferrara, wo er Proteſtant wurde, und kehrte zu Lyon wieder in den Schoß der Kirche zurück. In Genf, in der Nähe eines Fanatikers wie Calvin, fühlte er ſich bald ebenſo ungemütlich wie in Paris, und er ſtarb zuletzt zu Turin im fünfzigſten

Clement Marot.

Nach einem Gemälde von Aulbens. Geſtochen von D. Sornique.

Jahre ſeines Lebens. Als Poet hält er noch die alten volkstümlichen Formen des Chanſons, der Ballade u. ſ. w. feſt, wie ſie Villon pflegte, und iſt wie dieſer in innerſter Seele ein typiſcher Franzoſe, — aber er hat auch von den Italienern und von der Antike gelernt und ſchreibt Sonette, Elegien und Epiſteln, auf Eleganz, Reinheit und Klarheit der Sprache hohes Gewicht legend, ohne daß er darüber die Natürlichkeit und Ungezwungenheit verliert.

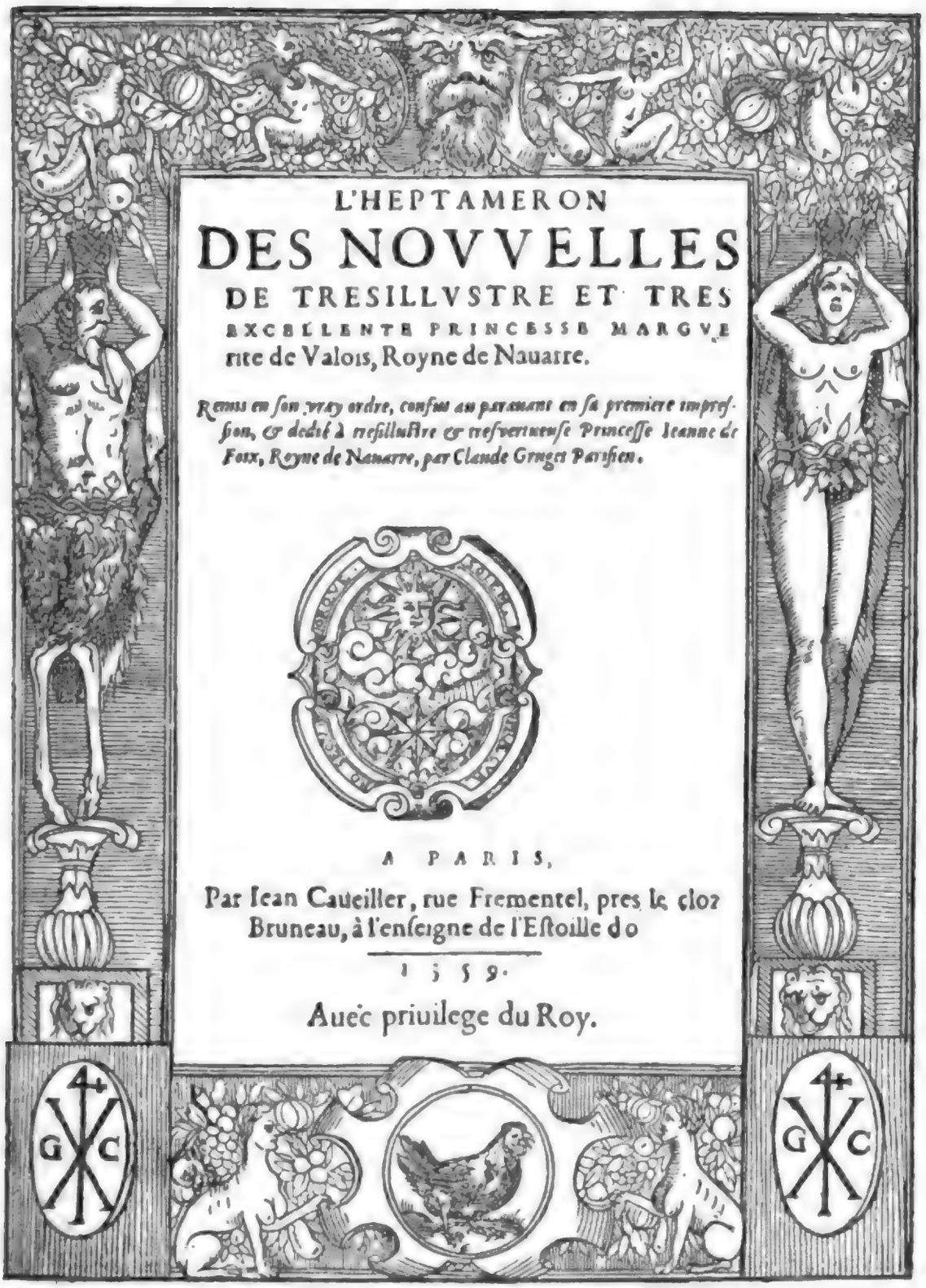

Les Oeuures de
CLEMENT MAROT
DE CAHORS, VA-
let de chambre du
Roy.
Augmentées de deux Liures d'Epigrammes: Et d'ung grand nombre d'autres Oeuures par cy deuant non imprimées.
Le tout songneuſement par luy meſmes reueu, & mieulx ordonné.
AD ANVSSIM DOLO.
SCABRA, ET IMPOLITA
LIMA LABOR TERSO.
A Lyon: au Logis de Monſieur Dolet.
M. D. XXXVIII.
Auec priuilege pour dix ans.

Verkleinertes Faksimile der Titelſeite der 1538 von Etienne Dolet (ſ. S. 131) gedruckten Werke Marots.

Die bibliographiſch ſehr wertvolle Ausgabe von 1538 iſt eine der geſchätzteſten und für die Textkritik Marots wertvollſten Ausgaben. (Nach Jules le Petit. Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XV. au XVIII. siècle. Paris. 1888.)

In Satiren verſpottet er ſeine Gegner, in Chanſons ſingt er von den Reizen ſeiner Geliebten und enthüllt die kecke Sinnlichkeit ſeiner Natur, und als Hof- und Gelegenheitsdichter, der er in erſter Reihe war, feiert er die gekrönten Häupter, die Herren und Damen des Hofes. Ein leichter, fröhlicher Geſelle, der lachen will und Thorheiten liebt, ein munterer Geſellſchafter, der ſich auch wieder vom Ernſt der Zeit ergriffen fühlt und in den Glaubenskämpfen des Jahrhunderts ſeine Stimme will hören laſſen. In ſolchen Stunden überſetzt er die „Pſalmen“, ohne ſich der Größe der Aufgabe gewachſen zu zeigen. Auch aus den Pſalmen macht er höfiſche Huldigungs- und Schmeichelgedichte für die allerhöchſten Herrſchaften.

In ſeinem Geiſte dichteten noch viele andere: ſein Schüler und Bewunderer Mellin de St. Gelais (1491 bis 1558), Bonaventure des Périers, Franz I., Karl IX., Heinrich IV. und Maria Stuart, die unglückliche Schottenkönigin, vor allem Margarete von Valois, die geiſtvolle Schweſter Franz' I. (1492—1549), die in der Nachahmung Boccaccio's und in vortrefflicher Proſa bald ernſte, bald ſchlüpfrige Novellen zu erzählen wußte (Heptameron), Geſchichten und Betrachtungen, gemiſcht aus Pikanterie und Sentimentalität, Romantik und Alltagswirklichkeit, Sinnlichkeit und platoniſchem Idealismus, wie es der Zeit entſprach. In ihrem dramatiſchen Spiel von der „Geburt Jeſu Chriſti“, das noch den alten Charakter der Myſteriendichtung trägt, wagen ſich allerhand ketzeriſche Äußerungen hervor. Im Alter wurde freilich auch ſie fromm und bereute



Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Margareta's von Navarra „Heptameron" vom Jahre 1559.

(Nach Jules le Petit, a. a. O.)

die Sünden ihrer luſtigen Vergangenheit, ſchrieb ein Lehrgedicht „Der Triumph des Lammes“ und faßte Gebete in Verſen ab. Man ſieht, wie auch in Frankreich die Frau aus den Feſſeln ſich befreit und mit den Männern um die Lorbeeren der Poeſie wetteifert. Luiſe Labé, „die ſchöne Seilerin von Lyon“ (1526—1566), die als Offizier verkleidet ſogar die Belagerung von Perpignan mitmachte und durch ihre Tapferkeit ſich auszeichnete, die Bewunderung ihrer Zeitgenoſſen, trägt die echte Humaniſtenſeele in ſich. Sie ahmt vortrefflich die Antike nach und läßt's an Empfindung ebenſo wenig fehlen, wie die beſten unter den italieniſchen Dichterinnen des Jahrhunderts.

Verkleinertes Fakſimile der Titelſeite der erſten Ausgabe von Luiſe Labé's Werken vom Jahre 1555.
(Aus Jules le Petit, a. a. O.)

Herberay des Eſſarts hatte auf Wunſch Franz' I. den ſpaniſchen Amadisroman ins Franzöſiſche überſetzt, und von der Mode getragen, die noch einmal die ritterliche Welt künſtlich aufleben ließ, machte das Werk auch in Frankreich ungeheures Aufſehen und fand zahlreiche Nachahmungen. Natürlich rief der Ritterroman dann dieſelbe ſtarke Gegenſtrömung wie in Italien und Spanien hervor. Er war nichts anders als die Lektüre jener ſchwachen und verwirrten zwiſchen Altem und Neuem ſchwankenden Geiſter, welche das Vergangene durch ſentimentale und verliebte Betrachtung ſich wert zu halten ſuchten. Die Verſpottung ging aber von den Kreiſen aus, in welchen man die Ideen der neuen Zeit am inbrünſtigſten und tiefſten erfaßt hatte, wo man ſich gar keinen Täuſchungen mehr hingab, daß mit der Vergangenheit ein für allemal gebrochen werden mußte, daß eine unüberbrückbare Kluft zwiſchen Altem und Neuem gähnte, und wo man dieſe Kluft mehr zu erweitern als auszufüllen ſuchte. Einen dieſer radikalſten Revolutionäre und ſtürmiſchſten Vorkämpfer der Ideen der Renaiſſance beſaß Frankreich in ſeinem luſtigen Pfarrer von Meudon, in ſeinem François Rabelais. Die dürftigen Thatſachen, die man aus ſeinem Leben noch

weiß, hat die Litteraturlegende mit einer Reihe von Erzählungen ausgeſchmückt, welche immerhin den einen Vorzug beſitzen, daß ſie den Schriftſteller charakteriſieren. Die Worte, die er von ſeinem Sterbelager aus dem Kardinal du Bellay angeblich beſtellen ließ, ſind jedenfalls ſeiner würdig und könnten aus ſeinem Munde hervorgegangen ſein:

François Rabelais.
Geſtochen von N. Habert.

„Ich gehe ein großes Vielleicht aufzuſuchen. Zieh' den Vorhang zu, die Poſſe iſt zu Ende.“ Und wenn uns die Legende erzählt, daß er als Pfarrer von Meudon mit ſeinen Pfarrtöchtern im munteren Reigen ſich ſchwang, daß der Weinbecher nie aus ſeinen Händen kam und ſein Mund von Zoten und Cynismen überſprudelte, wenn ſie uns von ſeinen Eulenſpiegeleien als Franziskanermönch berichtet, ſo haben wir da allerdings François Rabelais, wie er uns aus ſeinen Schriften entgegentritt, allerdings

nur einen Rabelais, von einer Seite, vom Rücken aus gesehen. Er war dabei auch einer der umfassendsten Gelehrten seiner Zeit, ein großer für Frankreich bahnbrechender Mediziner, der in seinem Vaterland die erste Dissektion ausführte, ein bewunderungswerter Philolog, der zahlreiche alte und neue Sprachen gründlich beherrschte und auf dem Instrument der französischen wie ein Genie spielte; mehr als ein Sprachkenner — ein Sprachschöpfer ersten Ranges. In der Schenke seines Vaters unter Trinkern ist er aufgewachsen, in einer Schenke zu Chinon in der Touraine, wo er im Jahre 1483 geboren wurde. Er trat in ein Franziskanerkloster ein, für das er sich ebenso gut paßte, wie der Bock zum Gärtner sich paßt. Weil er sich mit dem Griechischen beschäftigte, warfen die Mönche ihn ins Gefängnis, aus dem ihm die Fürsprache des großen Humanisten Budaeus befreite. Er ward dann Mitglied des damals aufgeklärten Mönchordens der Benediktiner, ohne daß er sich auch hier auf die Dauer gefallen konnte. Nach Rom machte er im Gefolge einflußreicher Gönner drei Reisen. Die Gunst der Brüder du Bellay, des Kardinals Chatillon und anderer hochstehender Persönlichkeiten bewahrte ihn vor schlimmeren Gefahren, in welche sein Freimut ihn hineinbrachte, vor den Verfolgungen der Mönche, des Parlaments und der Sorbonne. 1552 erhielt er sogar die Pfarrei von Meudon, starb aber schon im Jahre 1553, wahrscheinlich ohne jemals sein Amt besorgt zu haben. Das Hauptwerk seines Lebens, der in fünf Teile zerfallende Roman, oder man kann auch sagen die beiden Romane von „Gargantua" und „Pantagruel" sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und herausgekommen; der letzte Teil erst nach seinem Tode und teilweise mit apokryphen Zusätzen.

Ein ganz eigenartiges Werk, für das auch der Titel Roman nicht recht passen will. Eine grotesk-burleske Satire großartigsten Stiles, welche das ganze Leben der damaligen Zeit in einem phantastisch verzerrenden Hohlspiegel auffängt und die witzigsten karrikierten Märchen- und Wirklichkeitsgestalten an unserem Auge vorüberziehen läßt. Eine barocke Phantasie und ein barocker Witz haben sich vereinigt und eine Reihe seltsamer Possengestalten geschaffen, die am nächsten an die Gebilde der phantastischen Posse des Aristophanes erinnern, aber doch ganz anders wiederum sind, toller noch und kurioser, Schöpfungen einer Phantasie, die sich zur Aristophanischen wie die Romantik zur Klassik verhält. Ein Werk, halb Dichtung, halb Feuilleton, das echte Erzeugnis des französischen Geistes, welcher zu viel vernünftelt, um eine reine Poesie erzeugen zu können, mehr über die Dinge spricht, als die Dinge von sich selber sprechen läßt. Ein Werk mehr der Ideen als der Gestaltungen, ein Werk der satirischen Didaxis. Von einer Handlung oder Komposition besitzt der Roman daher so gut wie gar nichts. Eine alte französische Riesensage greift Rabelais auf und stellt sie den Sagen von König Artus, Karl dem Großen entgegen. Seine Helden sind

ungeheuerliche Rieſen, wie ſie Gulliver bei Swift kennen gelernt hat, Rieſenkönige, welche das Land Utopia nahebei Chinon in der Touraine bewohnen. Grandgouſier heißt der Großvater, Gargantua der Vater, Pantagruel der Sohn. Das erſte Buch erzählt von Grandgouſier und von der Geburt und Erziehung Gargantua's, die folgenden vier Bücher von der Erziehung Pantagruels und ſeinen Reiſen, die er mit Panurge unternimmt, um alle Weiſen und Orakel der Welt wegen der Heirat des letzteren um Rat zu fragen.

Es grandes et
meſtimables Cronicqs: du grant & enor-
me geant Gargantua: Contenant ſa genealogie/
La grãdeur & force de ſon corps. Auſſi les merueil-
leux faictz darmes quil fiſt pour le Roy Artus/ cõ-
me verrez cy apres. Imprime nouuellemẽt. 1532

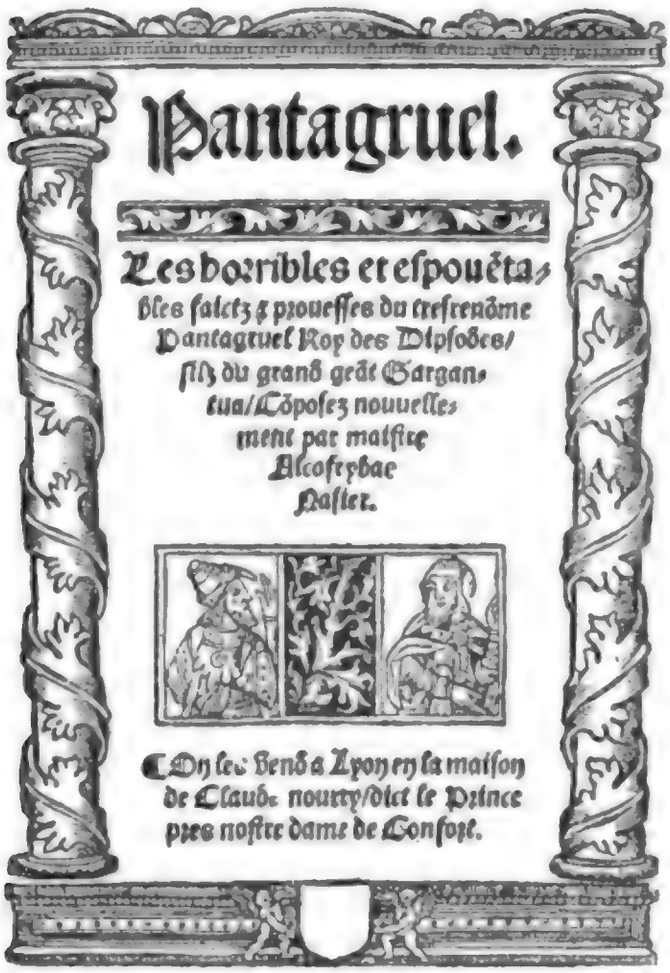
Verkleinertes Faksimile der Titelſeite der erſten bekannten und ſeltenſten Ausgabe des „Gargantua",

die vollkommen verſchieden iſt von der 1535 erſchienenen, welch letztere die eigentliche Faſſung des Gargantua-Romanes bringt, ſowie er ſich in der Litteratur erhalten hat. Nach den Unterſuchungen von Brunet und Rodier und nach allgemeiner Annahme gilt jedoch auch dieſer Gargantua vom Jahre 1532 als ein echtes Werk Rabelais' und als ſein erſter Verſuch, die Geſchichte von Gargantua und Pantagruel zu ſchreiben.

(Aus Jules le Petit, a. a. O.)

Die Elemente, welche in dieſem Romane zuſammenſtrömen, haben wir ſchon einzeln kennen gelernt. In Rabelais ſtecken ein Pulci, ein Stück Mendoza und ein Stück Cervantes und ſchließlich ein großes Stück Thomas Morus. Auch er erzählt uns von einem Utopien und ſchreibt wie der Engländer einen didaktiſchen Roman, um den Zeitgenoſſen ſeine menſchheitlichen Ideale zu predigen, den Staat und die Geſellſchaft des Mittelalters zu zerſtören und den neuen Freiheitsſtaat der Renaiſſance aufzubauen. Es iſt ihm um ſeine Ideen nicht weniger ernſt als Thomas Morus, wenn er ſie auch nicht mit deſſen Ehrbarkeit und Ernſt vorträgt, ſondern mit tauſend Späßen gewürzt und mit breitlachendem Mund; Thomas Morus fühlt ſich wie ein Mann, der im Parlament eine Rede hält, Rabelais ſitzt am Wirtshaustiſch mit luſtigen Zechkumpanen, wo's auch auf eine ſaftige Zote nicht ankommt. Pantagruel zieht wie Don Quijote als Ritter des Idealismus, als der Mann aus dem großen Lande der Thorheit, jener Thorheit, welche die wahre Weisheit iſt, in den Ländern umher, nur daß er weit mehr das Ich des Dichters verkörpert, als es der Don Quijote thut. Und Pantagruel zur Seite ſchreitet Panurge, der

Urtypus des Gil Blas und Figaro, ein picaro, wie ihn die Schelmenromane ſchilderten und ein Sancho Panſa zu gleicher Zeit, ein intelligenter Gauner im Stile François Villons, ein Bohémien voll überlegenen Witzes und doch auch Prahler und Feigling, der ſich zuletzt auf das Regieren, ebenſo wie der Cervantesſche Bauer, beſſer verſteht als die meiſten gekrönten Häupter. Die burleske Komik und der fratzenhafte Humor können hingegen als die Fortentwickelung der Komik Pulci's angeſehen werden; der Rieſe Morgante des Italieners hat die ganze Ideenfülle der neuen Zeit in ſich aufgenommen, er iſt ein Denker und ein großer Menſch wie Rabelais geworden, und ſiehe da, der große Flegel verwandelte ſich in Gargantua und in Pantagruel.


Pantagruel.

Les horribles et eſpouẽta-
bles faictz & prouesſes du treſrenõme
Pantagruel Roy des Dipſodes/
filz du grand geãt Gargan-
tua/Cõpoſez nouvelle-
ment par maiſtre
Alcofribae
Naſier.

Ou les vend a Lyon en la maiſon
de Claude nourry/dict le Prince
pres noſtre dame de Conſort.

Faksimile der Titelſeite der älteſten bekannten Ausgabe des „Pantagruel“,

welche den Prolog, 33 Kapitel und eine Art Nachrede enthält, in welcher der Verfaſſer den Reſt der Geſchichte für ſpäter ankündigt. Die folgende Ausgabe ſtammt aus dem Jahre 1594, 1535 erſchien der eigentliche Gargantua-Roman, 1546 das 3. Buch des Pantagruel, zum erſtenmal mit dem Namen Rabelais auf dem Titelblatt, 1552 das 4. Buch, 1553 die erſte Geſamtausgabe der vier Bücher: Les oeuvres de M. François Rabelais, Docteur en Medicine, contenans la vie, faicts et dicts Heroiques de Gargantua et de son fils Panurge: Avec la Prognostication Pantagrueline.

Man darf die Kraftmenſchennatur des herrlichen Pfarrers von Meudon nicht, wie es verſchiedentlich geſchehen, in zwei Teile zerlegen. Man darf nicht nur den Zotenreißer, den Cyniker und Spaßmacher, den großen Säufer und Freſſer und den tiefen, edlen Denker, den Vorkämpfer der edelſten Humanität und der reinſten Moral, jeden für ſich allein betrachten wollen, ſondern man muß fühlen, daß hier alles zuſammengehört. Man muß ſeine „Unanſtändigkeiten“ nicht entſchuldigen wollen, weil er daneben auch ſo tiefſinnig ſein und ſo durch und durch ideal denken kann. Eines trägt hier das andere, eines liegt im anderen begründet. Rabelais — das iſt die Renaiſſance, die Verkörperung all der überſchäumenden Lebensluſt

und der irdiſchen Daſeinsfreude, welche die Furcht vor dem Jenſeits verloren hat und ohne zum Himmel hinzuſtarren, ihr Glück hier auf Erden finden will; welche dem Mittelalter gegenüber das Recht des Fleiſches und Leibes proklamierte und an dem, was natürlich iſt, nichts Häßliches zu entdecken vermag. Der Rabelais'ſche Roman, das iſt ein dyoniſiſch-bakchantiſches Evoë, ein hohes Lied der natürlichen Augen-, Sinnes- und Fleiſchesluſt. Rabelais, dieſer unmittelalterlichſte aller Geiſter, erhebt den Kultus des Natürlichen zu einer Art Gottesdienſt, und das Orakel der heiligen Flaſche, das erhabenſte aller Orakel, zu denen Pantagruel und Panurge wallfahrten, iſt in der That das Heiligtum aller Heiligtümer in der Rabelais'ſchen Renaiſſance-Religion. Wie Hafis, der Weiſe von Schiras, ſo macht der Weiſe von Meudon das Bekenntnis zur Freude und zum Genuß zu einem religiöſen Bekenntnis und zu einer das Leid des Daſeins überwindenden Weltanſchauung. Der Körper iſt nicht das Gemeine, das Niedere, das Teufliſche, wie die Kirchenväter behaupteten, ſondern das Erhabene, das Große und Göttliche. Und mit dem ganzen ſtürmiſchen Eifer eines Neubekehrten, mit dem Fanatismus eines Prieſters ſchwelgt der Dichter in den „Natürlichkeiten". Er kann ſich nicht genug daran thun, Unanſtändigkeiten zu erzählen, die wir für Unanſtändigkeiten halten, wir Menſchen der Geſellſchaft, der Salons, der geleckten Delikateſſe, und welche doch nur Natürlichkeiten ſind. Rabelais ruft, wie ſo viele dieſer Renaiſſancemenſchen, laut ſeine neue Erkenntnis in die Welt hinaus: Nein, der Menſch iſt nicht nur Geiſt, nicht nur Seele, ſondern auch Leib und Körper, aus Fleiſch und Blut zuſammengebacken, und ich will Euch ſagen, wozu ſeine Glieder

Karikaturgeſtalt

aus dem 1565 zu Paris erſchienenen Buch: „Les songes drolatiques de Pantagruel", 120 Illuſtrationen im Stil der obigen enthaltend, welche angeblich der Erfindung Rabelais' entſtammen ſollen. Vielleicht hat der Dichter auch wirklich die Ideen zu den Bildern gegeben. Jedenfalls hat der unbekannte Künſtler, deſſen köſtliche Karikaturen an die Goyas erinnern, ganz im Geiſte der Rabelais'ſchen Poeſie geſchaffen. (Nach dem 1870 zu Paris bei Troſt erſchienenen Neudruck des Werkes.)

und Organe da ſind, will Euch ſagen, daß wir eſſen, trinken, verdauen und noch anderes mehr. Er ruft's mit dem ganzen Wahrheitsdrang, mit all der Ungeniertheit und Unzimperlichkeit des 16. Jahrhunderts, wie ſie Aretin und Luther gleicherweiſe gemeinſam waren. Der europäiſche Menſch mußte erſt durch das Zeitalter Ludwigs XIV. hindurchgehen, höfiſche Galanterie lernen, Etikette und geſchniegelte Zierlichkeit, bevor er dieſe Natürlichkeit als bäueriſche Roheit empfinden lernte. Voltaire war es, Voltaire, der Typus des Hof- und Salonmenſchen, welcher dieſe Renaiſſancemenſchen ſo gar nicht verſtehen konnte, dem ſie alle gleichmäßig als betrunkene Wilde erſcheinen mußten. Wie Shakeſpeare ſo war ihm auch Rabelais ein Trunkener, der alles, was er geſchrieben, in den Stunden der Trunkenheit niedergeſchrieben hat. Und nur, in weſſen Adern dieſes Voltaireblut fließt, der Menſch der Etikette und des Salons fragt verwundert, wie es möglich ſein kann, daß ſo viel Unanſtändigkeit und ſo viel Geiſteserhabenheit und Idealität in demſelben Rabelais vereinigt ſein können. Man muß nur erkennen, daß hier gar keine Gegenſätze vorhanden ſind, daß die Freude an dem „Natürlichen" eins iſt mit der jungmännlichen Freude der Renaiſſancemenſchheit an der Natur, an der Freiheit, an der Kraft, an einem ſtolzen, ſelbſtbewußten Ich, das keine Autorität über ſich duldet, niemandem ſich beugt und auch auf den Nebenmann nicht viel Rückſicht nimmt. Gewiß ſteckt in Rabelais etwas von der Prahlerei eines jungen, geſundheitsſtrotzenden Kraftmenſchen, der auf ſeine prallen Glieder ſich etwas zu gute thut und ſie vor allen zur Schau ſtellt, und etwas vom Junggeſellen, der nie bei edlen Frauen, was ſich ziemt, gelernt hat, für den die Weiber überhaupt nicht vorhanden ſind und dem eine Flaſche guten Weines mehr wert iſt als alle ſchönheitumfloſſenen Angelikas und Armidas. Die Frau ſpielt in der Rabelais'ſchen Dichtung gar keine Rolle. Aber das eigentliche Kennzeichnende für Rabelais iſt die Freiheit und Erhabenheit eines großen Geiſtes, der jenſeits der Begriffe von gut und böſe, von anſtändig und unanſtändig ſteht, und für den es in der Natur keine Unterſchiede giebt zwiſchen häßlich und ſchön, erhaben und niedrig. Er gehört zu jenen tiefſten Denkern des 16. Jahrhunderts, deren Ideen uns noch vollkommen modern anmuten, weil ſie auch unſerer Zeit noch als höchſte und unerreichte Ideale voranleuchten. Der Kampf gegen Zwang und Autorität und für die vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit des Ichs iſt der große Kampf, den auch Rabelais ausficht, im kleinen Kampf des Tages aber trifft er mit den unbarmherzigſten Schlägen ſeiner Geißel die Mönche und Advokaten und all die kleinen und großen Machthaber, welche an der Kraft und dem Mark des Volkes ſaugen.

Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Anfänge des Klassicismus.

Unter den schwachen Nachfolgern Franz' I. tobte der Bürgerkrieg in Frankreich, alle Leidenschaften entfesselnd. Alte und neue Ideen stürmen gegeneinander, die Interessen der verschiedenen Stände gehen weit auseinander, und in erbittertem Kampfe ringen religiöse und politische Parteien um die Oberherrschaft. Man stand an einem Scheidewege. Man sollte sich über die beste der Staatsformen entscheiden und zwischen Katholicismus und Protestantismus wählen. Die Fanatiker, welche nur in ihrer Meinung das einzige Heil sahen und jede andere als ein Verbrechen brandmarkten, häuften Greuel auf Greuel. Aber zuletzt siegte der Geist jenes indifferenten Humanismus, der ebenso skeptisch der alten Kirche wie den protestantischen Reformatoren gegenüberstand, und in der Politik kämpfen antik-republikanische und mittelalterliche feudale Ideen miteinander, bricht sich schließlich das Ideal einer absoluten, durch die Vernunft geleiteten Königsherrschaft Bahn, zu dem die Renaissance mit einer gewissen Notwendigkeit hingelangt war: um ihres Egoismus, ihres Herrschafts- und Machtkultus und ihrer Verachtung der Masse willen. Die Zeit bedurfte vor allem der Geschichtsschreiber und Publizisten, Politiker, Diplomaten und Philosophen, welche in den Wirren der Gegenwart die aus ihnen herausführenden Wege zu finden wußten.

Einige hervorragende Memoirenwerke geben ein lebendiges Bild von den Zuständen der Zeit, ihren Üppigkeiten und sinnlichen Ausschweifungen, ihren blutigen Greueln und ihrem Fanatismus. In den Memoiren des Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme (1540—1614) macht man Bekanntschaft mit den Sitten am Hof Karls IX. und Heinrich III. und lernt den Renaissance-Hofmenschen kennen, der skrupellos alle Verbrechen an sich vorübergehen läßt und in allen Aretinischen Vergnügungen schwelgt. Der cholerische Gascogner Blaise de Montluc, zuletzt Marschall von Frankreich (1503—1577), ein rauher Haudegen und Poltron, der von nichts anderem etwas wissen will als von Dreinschlagen, Hauen und Stechen, den Krieg um des Krieges willen liebt, erzählt mit Stolz und Selbstbewußtsein, wie er als Bluthund unter den Hugenotten gewütet hat. Die Feinde bis auf den letzten Mann niedermetzeln ist seine große Lust und Philosophie. Ein willensstarker Thatenmensch wie Blaise de Montluc, aber dazu auch ein Mann der feinsten und tiefsten Bildung, eine edelsinnige Natur, verkörpert der feurige Agrippa d'Aubigné (1551—1630) den vornehmsten Hugenottentypus, den glaubensstarken, unerschrockenen Ketzer und schwärmerischen Fanatiker, der sich im sicheren Besitz der Wahrheit weiß und vor allem anderen diese behaupten will. Er ist Krieger, Staats-

mann, Gelehrter und Dichter. Um ſeiner „histoire universelle“ willen, in welcher er mit dem höchſten Freimut die Geſchichte ſeiner Zeit erzählt, mußte er aus Frankreich entfliehen, viermal war er zum Tode verurteilt worden, als er zu Genf im Exile ſtarb. In ſeinen „Tragiques“ hält er der Zeit einen Spiegel entgegen. Der Patriot, der Hugenott, der Vorkämpfer neuer Ideen, der Krieger entwirft ſchreckliche Bilder von den Greueln des Bürgerkrieges, brandmarkt die ſchwachen und elenden, durch Katharina von Medici verſeuchten Fürſten aus dem Hauſe der Valois, ſowie die Schwachen und Feiglinge, welche um zeitlicher und irdiſcher Güter willen die himmliſchen und ewigen verraten. In dieſen Verſen ſteckt der ganze d'Aubigné mit all ſeinem Haſſen und Lieben, ſeinen Hoffnungen und Verzweiflungen, ſeiner Glaubensſtärke und ſeinem Fanatismus, ſeinen Schmerzen und Freuden. Es iſt die Poeſie eines Thatmenſchen und eines Charakters, und gerade die Charaktere waren unter den franzöſiſchen Poeten des 16. Jahrhunderts ſo ſelten. Ein ähnlicher Geiſt atmet in ſeinen beiden ſatiriſchen Romanen: „Baron von Foeneſte“ und „Bekenntnis des Herrn von Sancy“, heftigen Pamphleten gegen die höfiſchen Sitten und gegen das Höflingstum. Von den Memoirenſchreibern wären noch Margarete von Valois, Heinrichs IV. erſte Gemahlin, Sully, der Miniſter Heinrichs IV., Dupleſſis-Mornay und andere zu erwähnen.

Michel de Montaigne.

Unter denen, welche ſich über den Kampf der kirchlichen Parteien erhoben und der tief in der Seele des franzöſiſchen Volkes wurzelnden vernunftvollen Indifferenz in religiöſen Dingen das Wort redeten und damit jener Toleranz Bahn brachen, jenem verſöhnlichen Opportunismus, der mit Heinrich IV. auf den Thron gelangte, ſteht Michel Montaigne (1533—1592) obenan. Dieſer eleganteſte Stiliſt des 16. Jahrhunderts wird von allen Schriftſtellern und Poeten der Zeit noch heute am meiſten geleſen und hat ſich wirklich lebendig erhalten. Die in ſeinen berühmten „Essais“ niedergelegte Philoſophie, eine Philoſophie des geſunden Menſchenverſtandes und eines Weltmannes, der vor allem ſeine Ruhe liebt und um der Ruhe willen ſich gern beſcheidet, verzichtet darauf, ein Syſtem zu geben und den tiefſten Widerſprüchen und Rätſeln des Daſeins ſcharf ins Auge zu ſehen.

Digitized by Google

Mit der Vernunft läßt ſich alles bejahen und verneinen. Um ſein Volk und ſich von dem verderblichen Fanatismus und den Parteileidenſchaften zu befreien, ſetzt Montaigne den Skepticismus auf den Thron. Es kann wahr und kann nicht wahr ſein, was die einen und die anderen behaupten. Zucke man mit den Achſeln dazu. Eine moraliſche Weltordnung iſt nötig, aber man richte ſie, den verſchiedenen Umſtänden und Bedürfniſſen entſprechend, verſchieden ein. Eine einzige abſolute Giltigkeit giebt es nicht. Jeder einzelne ſuche die Zufriedenheit in und bei ſich. Den höheren Gewalten unterwerfe man ſich, ſei gleichgiltig gegen das Sterben und gegen ſein unvollendetes Lebenswerk, wenn man zu früh dahingeriſſen wird.

Auch in der Poeſie gelangen die Ideale des Humanismus zum Sieg, jener Klaſſicismus, der die ſklaviſche Nachahmung der antiken Kunſt predigt, der pedantiſche Klaſſicismus Triſſino's, welcher für zwei Jahrhunderte lang die national-franzöſiſche Kunſt in ſeine Feſſeln ſchlägt und die auch bei Marot noch mächtige altfranzöſiſche Kunſt vernichtet. Man verachtet deren Naivetät und Ungezwungenheit und ſucht dafür eine rhetoriſche und pathetiſch-deklamatoriſche Ausdrucksweiſe. Wie in Spanien, ſo werden auch in Frankreich die Italiener nachgeahmt. Pindariſche und Horaziſche Oden und Hymnen, Elegien und Satiren, das Petrarchiſche Sonett verdrängen das heimiſche Chanſon; ſuchte doch vor allem der formaliſtiſche Geiſt nach neuen Vers- und Strophenformen. Die „commedia erudita“ kommt herüber. Statt des regelloſen romanartigen Myſteriendramas ſoll die ſtreng nach dem Muſter der Alten aufgebaute Tragödie und Komödie angebaut werden, und ſtatt der allegoriſchen Geſtalten der älteren Kunſt erſcheinen neue Schablonenfiguren, die Götter- und Heroengeſtalten der antiken Mythologie. Im Bann des philologiſchen Geiſtes des Jahrhunderts will man ſeine Kenntniſſe auf dieſem Gebiete aller Welt prahlend zur Schau ſtellen und häuft Namen auf Namen, Erinnerung auf Erinnerung. Gegenüber der italieniſchen und ſpaniſchen Dichtung erſcheint die franzöſiſche kärglich und jämmerlich. In Italien und Spanien blieb die ſtreng-klaſſiciſtiſche und pedantiſche Gelehrtenpoeſie doch nur auf eine einzelne Schule, auf wenige Vertreter beſchränkt. Die wahrhaft großen, die eigentlichen Poeten hatten aus der Verbindung antiker und altnationaler und mittelalterlicher Elemente eine neue völlig eigenartige Kunſt geſchaffen, das romantiſche Epos und Drama und das Größte und Modernſte, den humoriſtiſchen Roman. Frankreich erwies ſich als unfruchtbar und als unfähig, Neues zu ſchaffen. Verſtändnis zeigte es nur für eine Einzelrichtung der italieniſchen Kunſt, nur für die Leute vom Geſchmack Triſſino's und für deren Tendenzen. Es blieb ganz in der Nachahmung befangen.

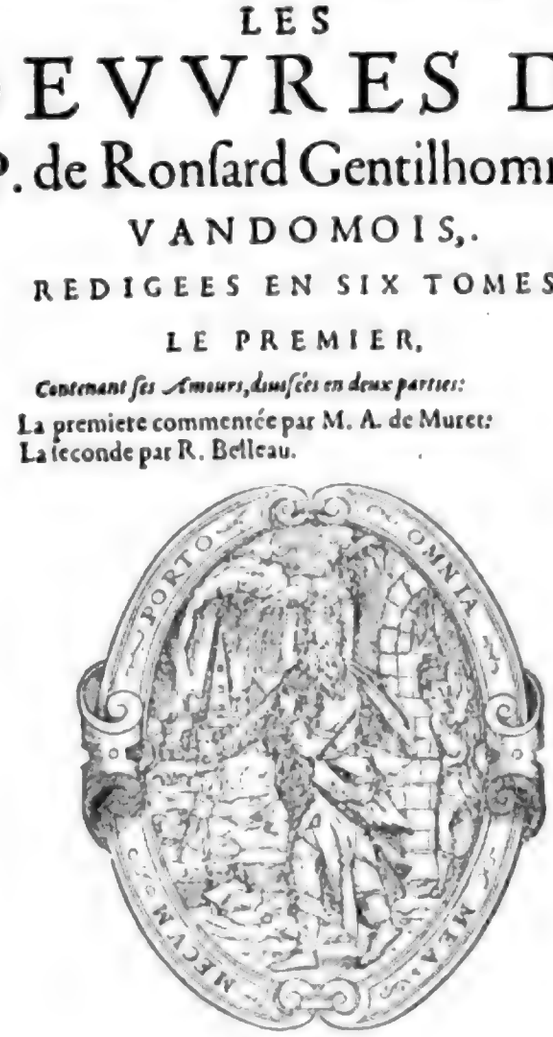
Joachim du Bellay (1524—1560) war der kritiſche Stimmführer und Bahnbrecher der neuen litterariſchen Revolution. In ſeiner „Défense et Illustration de la langue française“ (1549) entwirft er das Programm und ſtellt ſeine Forderungen auf, mehr mit Pathos und Begeiſterung als

mit logiſcher Schärfe arbeitend. Die franzöſiſche Sprache ſoll nicht länger verachtet werden; ſie iſt des erhabenſten und edelſten Stils fähig, wie die griechiſche und lateiniſche. Bei den Griechen und Lateinern, bei den Italienern und Spaniern können wir dieſen Stil lernen. Sie allein beſitzen das Geheimnis einer wahrhaft poetiſchen Form und Sprache. Vermeidet vor allem das Platte, den alltäglichen Ausdruck. Die Sprache der Poeſie ſei erhaben, ungewöhnlich und von der Proſa unterſchieden. Alſo fort mit den Chanſons und Balladen, den Rondeaux und Virelais, die nur Zeugen unſerer Beſchränktheit ſind, und gebt uns dafür Oden, Elegien und Eklogen, Satiren und Epigramme, ſtatt der Myſterien, Moralitäten und Farcen Tragödien und Komödien, ſtatt der Ritterromane eine „Ilias“ und eine „Äneide“. Erobert Rom und Griechenland. Plündert die heiligen Schätze des Delphiſchen Tempels und fürchtet euch nicht mehr vor dem ſtummen Apollo, ſeinen falſchen Orakeln und ſeinen Pfeilen. Denkt an euer altes Marſeille, dieſes zweite Athen, und an euren galliſchen Herkules, der die Völker an der aus ſeinem Munde hängenden Kette hinter ſich drein zog. . . . Man ſieht, es war eine litterariſche Revolution, die mehr auf äußerliche Umwälzungen drang als auf die Umformung des Innerlichen, die Form über den Geiſt ſtellte. **Pierre de Ronſard**, geb. 1525 auf dem Schloſſe Poiſſonière in Vendômois, geſt. 1585, erſchien als der von Bellay verkündete Meſſias. Als Page des Herzogs von Orleans lernte er in früher Jugend England, Schottland und Italien kennen. Achtzehn Jahre alt, wurde er von Taubheit befallen und warf ſich voll Eifers auf die Bücher, auf die griechiſchen und lateiniſchen Klaſſiker. Sieben Jahre lang ſtudierte er ſie, las ſich in ſie hinein, lernte ihre Bilder und Vergleiche, ihre Ausdrucksweiſe und ihre Formen auswendig und jenes lateiniſche und Pindariſch-

Ronſard

Pierre Ronſard.

Franzöſiſche radebrechen, über welches der Pfarrer von Meudon ſich luſtig gemacht hat. Aber dieſes wunderliche Franzöſiſch, das kein Franzöſiſch mehr iſt, rief die ſtaunende Bewunderung der Zeitgenoſſen wach. Ronſard koſtete alle Ehren aus und konnte ſich, getragen von dem Enthuſiasmus der Mitlebenden, für den erſehnten Homer und Vergil anſehen. Freilich überlebte ihn ſein Ruhm nicht lange, — zwei Jahrzehnte etwa, dann erloſch ſein Glanz vor der Kritik Malherbe's. Er gehört zu den Poeten, die nur aus ihrer Zeit heraus verſtanden werden können, die Entwickelung fördern, aber von der Entwickelung auch überholt werden. Und all ſeine Sorge galt nur einem Inſtrument der Kunſt, nicht der Kunſt ſelber. Die Sprache ſeiner Heimat ſollte nicht länger mehr nur anmutig plaudern und naiv tändeln, ſondern die erhabenſten und tiefſten Gedanken ausdrücken können. Er erfand neue Worte und weckte erſtorbene zu neuem Leben. Würdig und feierlich, prunkend von geſuchteſtem Aufputz und triefend von mythologiſcher Gelehrſamkeit floß ſeine Rede hin. Nur die Rede, denn die erhabenen und tiefen Gedanken fehlten ihm ebenſo wie die großen Leidenſchaften und wahren Gefühle. Ronſard iſt der echte Hofmann, der Kleider nach der neueſten Mode trägt, deſſen Wert und Bedeutung aber auch nur in den Kleidern ſteckt. Und wenige Jahr-


LES
OEVVRES DE
P. de Ronſard Gentilhomme
VANDOMOIS,.
REDIGEES EN SIX TOMES.
LE PREMIER,
Contenant ſes Amours, diuiſées en deux parties:
La premiere commentée par M. A. de Muret:
La ſeconde par R. Belleau.

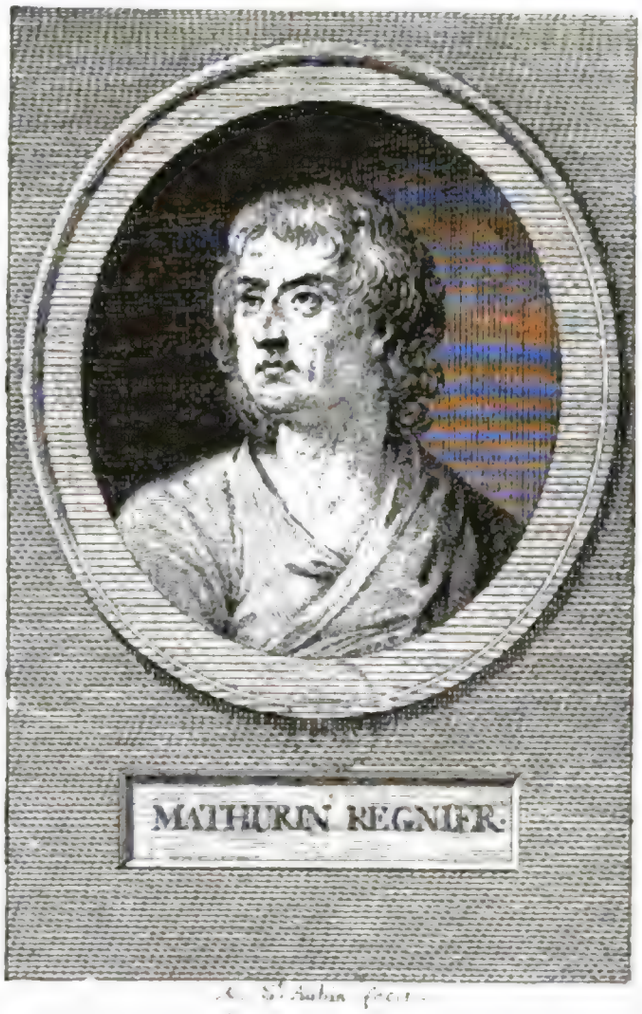
A PARIS,
Chez Gabriel Buon au clos Bruneau à l'enſeigne S. Claude.
1567
AVEC PRIVILEGE DV ROY

Faksimile der Titelſeite des erſten Bandes der ſeltenen und ſehr geſuchten zweiten, durch den Dichter ſelbſt veröffentlichten Geſamtausgabe der Werke Ronſards in 6 Bänden.
Die erſte, weniger wertvolle Geſamtausgabe in 4 Bdn. erſchien 1560.

zehnte ſpäter lachte man über die Mode, die den Zeitgenoſſen als der Ausdruck des edelſten Geſchmackes galt. Bei ihm erſcheint zum erſtenmal die franzöſiſche Hofpoeſie in typiſcher Ausprägung. In ſchwulſtigen Huldigungsoden feiert er Thron und Altar, kämpft für die abſolute Königsgewalt und den Katholicismus und ſchwenkt krampfhaft und unermüdlich das Weihrauchfaß zu Ehren der Mächtigen und zu eigenen Ehren. Den Italienern dichtet er Liebesſonette nach, die bei ihm zu galanten Sonetten werden, zum Ausdruck der Gelehrſamkeit, nicht der Empfindung. Auch mit Vergil trat er in die Schranken und ſchrieb ein „nationales Heldengedicht", die „Franciade", über das nichts weiter geſagt zu werden braucht. In ſeine Fußſtapfen traten Antoine de Baïf (1532—1589), Remi Belleau (1528 bis 1577), Jean Dorat, Pontus de Thiard und Jodelle, die mit Ronſard und Bellay den Bund der „Plejade" bildeten, das Siebengeſtirn, weil auch die Alexandriner ſich eines ſolchen gerühmt hatten.

Etienne Jodelle, 1532 zu Paris geboren, geſtorben 1573, fühlte den Beruf in ſich, das Theater nach italieniſchem Vorgang zu reformieren und die alten volkstümlichen Myſterien, Moralitäten und Farcen durch das nach antikem Muſter gebaute gelehrte Drama zu verdrängen, welches vollkommen mit allen nationalen Erinnerungen brach. Baïf hatte bereits einige Dramen von Euripides und Sophokles und Ronſard den Plutus des Ariſtophanes überſetzt, doch nur, daß ſie geleſen, nicht daß ſie aufgeführt wurden. Jodelle genügte das nicht. In zehn Tagen ſchrieb er ſeine fünfaktige Tragödie „Die gefangene Kleopatra" nieder, eine Tragödie mit Chören, Strophen, Antiſtrophen und Epoden, das erſte „regelmäßige" Drama der franzöſiſchen Litteratur, welches den Grundſtein der „klaſſiſchen" franzöſiſchen Tragödie bildet und den Weg eröffnet, den alle folgenden Dramatiker, Corneille und Racine an der Spitze, gehen werden. Die ſklaviſche Nachahmung der Antike wird zum Loſungswort, und Corneille verwahrt ſich mit aller Entrüſtung gegen den Vorwurf ſeiner litterariſchen Gegner, daß er ein Originalgenie ſei und gegen eine Vorſchrift des heiligen Ariſtoteles verſtoße. In der Jodelle'ſchen Tragödie findet man alle grundlegenden Charakterzüge der klaſſiſchen Tragödie: den rhetoriſch-deklamatoriſchen Stil, die phraſenhafte Leidenſchaft, die geiſtreich-ſtechende, in Sentenzen und Antitheſen ſchwelgende Ausdrucksweiſe, den Mangel der Handlung, die mehr hinter der Bühne als auf der Bühne vor ſich geht und ſtatt der Begebenheiten ſelber Erzählungen und Botenberichte liefert. Der Verfaſſer wollte aber nicht nur geleſen, er wollte auch aufgeführt werden. Er ſelber mit ſeinen Freunden übernahm die Darſtellung. Im Hof des Hotel de Reims und zum zweitenmal im Collège de Boncour ſchlug er ſeine Bühne auf und trug einen rauſchenden Erfolg davon. Der anweſende Hof überhäufte ihn mit Ehren, und Ronſard feierte ihn in erhabenen Verſen. Auch das antike Luſtſpiel ahmte er in ſeiner Komödie „Eugènie ou la rencontre" nach. Unter ſeinen nächſten

Nachfolgern hob ſich nur Robert Garnier (1534—1590) als Tragödiendichter etwas über die Mittelmäßigkeit empor, Baïf, Belleau und Larivey, der Bearbeiter italieniſcher Komödien, pflegten das klaſſiciſtiſche Luſtſpiel. Die Wirren der Bürgerkriege hielten die Entwickelung des Dramas und des Theaters auf, es fehlte an der Bühne und an Berufsſchauſpielern, und volkstümlich wie das Myſteriendrama konnte das gelehrte Schulſchauſpiel nicht werden.



Unter den letzten Anhängern der Ronſard-Schule nimmt der Gascogner Du Bartas (1544 — 1590) wegen ſeiner Geſinnungen und weil er nicht ein Hofpoet ſein wollte, eine beſondere Stellung ein. Als Gascogner und Kind der Provinz übertreibt er, was die Form angeht, die ſtiliſtiſchen Eigentümlichkeiten ſeines Meiſters und verfällt dabei ins Grotesk-Komiſche. Aber er beſitzt, was den andern abgeht, Charakter und Überzeugung. Er ſpricht aus, was ihn tiefinnerlich bewegt. In ſeinem Gedicht auf das Sechstagewerk der Schöpfung redet er als ernſter Chriſt und Hugenott, und dieſe ſeine Überzeugung hat früher ſeinen Namen beſonders im proteſtantiſchen Deutſchland angeſehen gemacht. Philippe Desportes (1546—1606) legte ſeine glatten und platten Schmeichelverſe Heinrich III. zu Füßen. Er ſucht die Dunkelheiten und den Schwulſt Ronſards zu vermeiden und nähert ſich wieder ein wenig dem alten Stil Marots; einfacher, klarer und geleckter fließen ſeine Verschen dahin. Im Alter fromm geworden, überſetzte er die Pſalmen, aber als Litterat und Schöngeiſt. Er kann ſie nicht mitempfunden haben, denn als es ans Sterben heranging, klagte und ſeufzte er, wie ein Höfling jammert: „Ich beſitze dreißigtauſend Livres Rente und ich muß ſterben.“

Der Geiſt eines Rabelais lebte noch einmal an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts auf; in dem Jahre 1593 erſchien die „Satire Ménippée“, das gemeinſame Werk Paſſerats, des berühmten Juriſten Pithou, des Nicolas Rapin und des Kanonikus Pierre le Roy, ein ſatiriſches Epos nach Art des Gargantua, welches mit rückſichtsloſem Freimut und ohne die Namen der Gegner zu verſchweigen die politiſchen und religiöſen Parteien des Tages angriff. Die „Satire Ménippée“ ſteht auf Seite der Opportuniſten, welche, wie Montaigne, für die Ruhe und den Frieden, den Ausgleich der Gegenſätze und die Wiederherſtellung der Ordnung durch Heinrich IV. ihr mahnendes Wort erhoben. Als dieſer Frieden dem Lande zurückgewonnen war, da zog ſich auch die Satire vom öffentlichen Leben wieder zurück und kehrte ins private Leben ein. Mathurin Regnier zählte ſich ſelber noch zu den Schülern Ronſards, aber in Wahrheit gehört er mehr der Richtung des Malherbe an. Der Geiſt des 17. Jahrhunderts, der Geiſt der Eleganz, der kühlen Klarheit und der Regelmäßigkeit geht durch ſeine ſorgſam gebauten Verſe ſchon dahin. Regnier iſt der erſte „klaſſiſche“ Satiriker der Franzoſen, der die Formſprache der Antike beſſer verſtanden hat als Ronſard und die Glätte und Durchſichtigkeit eines Horaz, nicht die Erhabenheit eines Pindar anſtrebt. Er ſucht ſeine Stoffe nicht in den Kämpfen der Parteien, ſondern giebt artige Sittengemälde des häuslichen Lebens der Zeit und ſchildert allgemeine Typen, den Schwätzer, die Heuchlerin, den ſchmarotzenden Litteraten und ähnliche Geſtalten, die nie ausſterben. Wie Villon führte er ein ausgelaſſenes Wirtshausleben und ſtarb 1613 zu Rouen im vierzigſten Jahre ſeines Lebens.

viehischen Saufgelagen. Das Jahrhundert, das sich in seiner Jugend an allem Hohen und Edlen berauscht hatte, betrank sich in seinem Alter, wie in allen Hoffnungen enttäuscht, in Alkohol. Zu Anfang breitet sich siegreich der Protestantismus über ganz Deutschland aus und dringt wie ein Sturm in alle Orte hinein, zu Ende weicht er Schritt für Schritt zurück und sieht ein Bollwerk nach dem anderen in die Hände eines neuen, des verhaßtesten Feindes, in die Hände der Jünger Loyola's fallen. Der heitere Künstlerindifferentismus der Humanisten, ihre feingeistige Duldsamkeit in religiösen Dingen macht einer beschränkten, engstirnigen und finsteren Unduldsamkeit aller gegen alle Platz, und die Phantasie, die eben mit den heiteren Göttern Griechenlands Nektar und Ambrosia genossen hatte, erfüllt sich plötzlich mit wüsten Teufels- und Spukgestalten. Die Hexenscheiterhaufen flammen auf, und in dem einen Dogma wenigstens, daß die Hexen verbrannt werden müssen, stimmen Katholicismus und Protestantismus friedlich überein. Der Geist der Reformation belebte im Anfang tiefinnerlich das deutsche Nationalgefühl, indem er in unserem Volke das Ich- und Selbstbewußtsein und das Kraftgefühl erhöhte, ohne welche nichts Großes geschaffen werden kann. Er trug die Fähigkeit in sich, den tiefwurzelnden Partikularismus zu erschüttern, die Stämme zu einer Nation zusammenzuschließen und selbst die sich heftig befehdenden Stände aus ihrem engen Standesegoismus herauszuführen, daß sie sich als Kinder eines Volkes und eines Landes und die Gemeinsamkeit ihrer materiellen Interessen fühlen lernten. Der praktische Sinn, die Vernünftigkeit und Weltklugheit des französischen Geistes hatten wenigstens diese Errungenschaft aus den Kämpfen der Zeit davongetragen. In Deutschland hingegen steht es zum Schluß des Jahrhunderts um die nationale Sache eigentlich schlimmer als je vorher. Was hatte es zunächst geholfen, daß Luther mit seiner Bibelübersetzung den Deutschen eine Einheitssprache gegeben? Jedes Interesse, auch das niedrigste materielle und persönliche Interesse steht ihnen höher als die Bethätigung des nationalen Geistes, und die Waffen des Auslandes ruft man zu Hilfe gegen die eigenen Volksgenossen. Haltlos treibt das Schiff in die zertrümmernden Wirbel des dreißigjährigen Krieges hinein.

Die Gestalt Luthers überragt, wenn man nur auf Deutschland hinblickt, alle anderen Gestalten des Jahrhunderts um Riesengröße. Sie steht im Mittelpunkt des Lebens der Zeit und beherrscht deren Entwickelung. Kein anderer übt annähernd einen solchen Einfluß aus, wie der Bergmannssohn von Eisleben. Und da liegt es nahe, daß man ihn auch verantwortlich macht für all das Unglück, das von Mitte des Jahrhunderts an Schlag auf Schlag über Deutschland hereinbricht. Man kann nicht ohne Recht sagen, daß derselbe Mann, welcher das Feuer der neuen Freiheit zu helllodernder Flamme entfachte, dieses Feuer auch dämpfte und die Geister der Vergangenheit von neuem zur Herrschaft gelangen ließ. Woher diese plötzliche

Ernüchterung und Unfreudigkeit, dieſe dumpfe Reaktionsſtimmung und raſche Entkräftigung des proteſtantiſchen Geiſtes? Ihre Höhe hatte die Volksbegeiſterung in Deutſchland erreicht, als die Schloßkirche und die Straßen Wittenbergs von dem Geſchrei der „Schwarmgeiſter“ wiederhallten, und als die ſchmählich gedrückten Bauern endlich die Stunde der Erlöſung aus langer Knechtſchaft gekommen glaubten. Luthers Wort von der evangeliſchen Freiheit hatte ſich das Volk weiter ausgedeutet. Es ſah in Luther mehr als nur den Sektierer, den Kämpfer gegen Papſt und Rom, es erblickte in ihm den erlöſenden Heiland, der gekommen war, um das wahre Gottesreich auf Erden zu gründen, jenes urchriſtliche Reich, von dem in den Evangelien zu

Martin Luther als Mönch.
Holzſchnitt von Lucas Cranach aus dem Jahre 1520.

Digitized by Google

leſen war, das Glücksreich gerade der Armen und Elenden. Bei allem Wirren und Unreifen ſteckte in den Carlſtadt und Münzer eine große und zum mindeſten ideale Auffaſſung der reformatoriſchen Bewegung. Sie waren nicht die unwürdigſten Schüler des jungen Luther. Es ſprach aus ihnen die Stimme des Volkes, welches des Chriſtentums der Päpſte und Mönche überdrüſſig war, überdrüſſig war, Steine ſtatt Brot zu kauen und das Gottesreich drüben von dem Gottesreich hier nicht trennen wollte. Im Grunde lebte gerade im Volke die höchſte Auffaſſung von dem Weſen der Religion. Seine Religion kannte keinen Gegenſatz zwiſchen Kirche und Welt. Kirche und Welt waren ihm eins, auch die Welt ſollte eine Kirche ſein. Für Theologen- und Mönchsgezänk hat es nie Verſtändnis beſeſſen, aber um ſo mehr für das einfache Chriſtuswort: „Ich bin gekommen, um die zerſtoßenen Herzen zu heilen und die Gefangenen zu erquicken.“ Es verſtand nicht, daß es eine Gleichheit vor Gott geben ſollte und eine Ungleichheit auf Erden. Es meinte, daß nur, wer den Frieden und das Glück auf Erden aufzurichten vermag, auch den Frieden und das Glück des Himmels erſchließen kann. Eine kurze Zeit lang träumte das deutſche Volk den uralten, ewigen Glückstraum der Menſchheit, und nie fühlte es ſich von höherer Begeiſterung durchdrungen als damals. Von Luther erhoffte es das Edelſte und Erhabenſte, das ein Menſch der Menſchheit geben kann. Es konnte nicht denken, daß der feurige und unerſchrockene Mann, welcher es von der kirchlichen Not befreit hatte, nicht auch all ſeine geiſtige und materielle Not aufheben wollte. Doch dieſer verweigerte nicht nur ſeine Hilfe, er ſchüttete auch alle ſeine groben, wildberedten Worte über die Schwarmgeiſter und Aufrührer aus und rief, was nur die größten Geiſter nie gethan haben, das Schwert zu Hilfe gegen dieſe Ideen von der „evangeliſchen Freiheit“. Er beſaß keine Ohren für den tauſendfachen Schmerzensſchrei der Bauern, die nach Licht und Erlöſung hungerten. Er war und wollte nichts ſein als ein Mann der Kirche, als ein Theologe und ſtand fremd den Sozialiſten und Politikern gegenüber. Er ſelber fühlte ſich vielleicht nie größer als in dieſem Augenblicke, da er ſo theologiſch gerecht den Begriff „von der Freiheit eines Chriſtenmenſchen“ zu erläutern und mit allen Tiefen einer aſchgrauen Theorie die „innere“ von der „äußeren“ Freiheit ſo ſäuberlich zu trennen wußte. Seiner ganzen Natur und allen ſeinen Anſchauungen nach konnte er nicht anders handeln. Nicht eine umfaſſende, höchſte Intelligenz, die höchſte geiſtige Allmenſchlichkeit zeichneten ihn vor den Zeitgenoſſen aus, ſondern die Kraft und Leidenſchaft des Empfindens und des Gefühls. Aber das arme Volk war ſo feinen Definitionen gegenüber blind. Wieder gab ihm ein Mönch einen Stein ſtatt des Brotes. Die religiöſe Bewegung, welche das ganze Sein der Menſchheit umzugeſtalten ſchien, wurde wiederum nur zu einer kirchlichen Bewegung, und gelehrtes Wortgezänk, theologiſcher Stubenzank ſtehen bald auch bei den Proteſtanten in neuer voller Blüte. Der

Digitized by Google

Mart Luther D.

Martin Luther.

Digitized by Google

innere Hader macht diese gegeneinander ebenso unduldsam wie gegen die Katholiken. Der alte Zustand der Dinge ist von neuem zurückgekehrt, das Elend von gestern, der dumpfe Geist der Vergangenheit. Was das Volk erträumt hatte, hat sich wie ein Traum verflüchtigt. Die Schwarmgeister haben an Galgen und Rad geendet, die Bauern liegen erschlagen. Sicherlich war es für die sozialpolitische Reformationsbewegung einer der schwersten Unglücksschläge, als sich Luther gegen sie erklärte. Mehr galt dieser als ein Heer von bewaffneten Rittern. Aber schlimmer noch war es für die Bauern und für die Sozialisten, daß sich kein großer Führer unter ihnen befand, am schlimmsten, daß alle die neuen Ideen noch wüst und ungeordnet durcheinander liefen und wirklich nur erst von Schwarmgeistern und unklaren Köpfen aufgegriffen waren. Luther war doch zu sehr Politiker, zu sehr bedacht auf Durchführung seines, wenn auch geringen, eigenen kirchlichen Werkes, als daß er sich mit jenen hätte verbinden können. Die Schwärmerideen aber lebten fort und überdauerten die Jahrhunderte. Sie stehen im Vordergrund der Kämpfe der Neuzeit. Und der Kampf um diese Ideen bedeutet eine größere Epoche in der Weltgeschichte, als die Epoche der Renaissance und Reformation.

Was für die Italiener der Humanismus und die Begeisterung für die Antike war, für Spanier und Engländer die national-politische Machtentfaltung, das hätte für Deutschland die religiöse Begeisterung werden können: Quelle eines neuen und mächtigen Phantasie- und Empfindungslebens, großen Denkens und eines stolzen Ich- und Selbstgefühls, aus denen dann wieder eine große Poesie emporsteigen konnte. Dank dem vorwiegend malerischen Genie des 16. Jahrhunderts, das auch in der Dichtung, man denke nur an die italienische Landschaftsmalerei in Worten, entfalteten die bildenden Künste damals in Deutschland viel reicher und rascher ihren Blütenflor mitten im Lichte der siegreich emporgehenden Reformation und des befreienden Humanismus. Dürer und Holbein — das sind Namen, die man in einem Atemzuge mit den Namen Shakespeare, Cervantes, Michel-Angelo und Rafael aussprechen darf, Genies der Kunstgeschichte allerersten Ranges. Aber auch der Malerei fehlt jene fruchtbare Fortentwickelung und Dauer, wie in Italien, Spanien und den Niederlanden. Rasch stieg sie zu den herrlichsten Höhen empor, rascher noch sank sie herab. Der deutschen Poesie war ein noch viel ungünstigeres Schicksal beschert, und man müßte genauer die inneren Wesensunterschiede zwischen den Künsten darlegen, wollte man erklären, warum die Malerei immerhin für eine kurze Dauer so Herrliches und Ewigbleibendes, über alles Eng-Tendenziöse Emporragendes hervorbringen konnte, während der Dichtung auch das versagt blieb. Enger verwachsen als jede andere Kunst mit dem intellektuellen Leben einer Nation, geistiger als jede andere, inniger verbündet mit der Philosophie, der Wissenschaft und der Religion, hängt sie auch mehr von deren Entwickelungen ab.

Der Geist des Humanismus hatte die europäischen Völker zum erstenmal wieder ästhetisch empfinden und schauen gelehrt, die Kunst uns zurückgeführt und den Frühlingstag, in dessen Licht und Wärme die Poesie des 16. Jahrhunderts so unsagbar herrlich emporwuchs. Die reformatorische Bewegung aber wirkte vielfach der humanistischen entgegen; auch deren große wohlthätige Folgen hat sie zum Teil vernichtet. Noch einmal führte sie den theologischen und mönchischen Geist zurück, der die Theologie zur Herrin über alles Denken und Empfinden machte und auch die Kunst nur als deren Magd gelten ließ. Sie schlug die Poesie wieder in die Fesseln, aus welchen sie gerade eben von den Italienern befreit worden war. Kein größeres Unglück konnte diese treffen, und vom reinen Künstlerstandpunkte aus kann man die Segnungen der Reformation leider nur in geringem Maße gelten lassen. In Deutschland, dem Vorlande der religiösen Bewegung, mußten diese Wirkungen auf die Kunst aufs auffälligste hervortreten, und um so auffälliger, je schärfer sich die Gegensätze zwischen den Humanisten und Reformatoren hervorkehrten, je mehr die religiöse Bewegung zu einer kirchlich-theologischen versumpfte und auch in der Welt des Protestantismus der Orthodoxismus an Stelle der freien Kritik sich festsetzte. Während in Italien, Spanien und England die Poesie die wunderbarsten und großartigsten Entwickelungen durchmacht, neue Schöpfungen eines neuen Geistes, wie sie Europa bisher nie gesehen, an das Tageslicht treten, bleibt die deutsche Dichtung so gut wie völlig stehen und beharrt bei den Formen und bei dem Geiste des 14. und 15. Jahrhunderts, der Übergangsjahrhunderte vom Mittelalter zur Neuzeit. Schwänke und Meistergesänge, Allegoristereien und Moralistereien, unbeholfene dramatische Possen und Volksbücher machen noch immer in der Hauptsache den dürftigen Besitz unserer Litteratur aus. Da findet man im einzelnen und kleinen Fortschritte, Fortschritte im Technischen, Gedanken, Anschauungen und Stimmungen einer neuen Zeit, — aber entscheidende Umschöpfung und Neugestaltung bleibt aus, und es fehlen die organisatorischen und produktiven Köpfe, welche das Neue eigenartig zusammenzufassen, mit dem Alten zusammenzuschmelzen und daraus ein neues Drittes auszulösen wissen. Man muß nach Italien, Spanien und England herüberblicken, man muß sich die Bedeutung eines Ariost, eines Tasso, eines Lope de Vega, Mendoza oder gar eines Shakespeare und Cervantes vergegenwärtigen, will man ermessen, wie weit die deutsche Dichtung damals von denen der anderen Völker in der Entwickelung überholt wurde. Drüben das Drama Shakespeare's, bei uns der Hans Sachs'sche Schwank, — wer kann da noch zweifeln, daß wir in der großen Frühlingszeit der europäischen Kunst um die befruchtende Sonne betrogen worden sind? In den Morgenstunden der neuen Zeit, der Befreiung der Geister schlagen einige Klänge an unser Ohr, welche Herrliches verheißen: Hutten'sche Kampflieder, von rhetorischem Charakter.

aber voller Feuer und Begeiſterung, echte Proklamationsgeſänge auch einer neuen Poeſie, Luthers unvergleichlicher Schlachtgeſang „Eine feſte Burg iſt unſer Gott“, dieſer Poſaunenton einer Lyrik, die in Goethe ihre Vollendung finden wird und ſo ganz anders ausſieht, als die Lyrik all der Troubadours und Minneſänger, der Dante und Petrarca, der Taſſo und Camoens, als jene romaniſche Lyrik, die bis dahin geherrſcht und erſt im 18. Jahrhundert von ihrem Throne geſtoßen werden ſollte. Aber die Samenkörner gingen nicht auf. Vom Volksliede hatte auch Luther das Dichten gelernt, als jedoch die proteſtantiſchen Eiferer gegen die „weltlichen Buhlgeſänge“ ihre Stimme erhoben, da ſchütteten ſie die Quelle zu, welche ihr geiſtliches Lied nährte und tränkte, und je mehr dieſes Kirchengeſang ward, deſto mehr verlor es an reinperſönlichem Inhalt und Gehalt, gerade an dem, was die Größe der kommenden deutſchen Lyrik ausmachen ſollte. Es ſuchte wieder die Annäherung an die alte theologiſche Poeſie und rechtgläubige Dogmen- und Belehrungslyrik zu werden.

Ein ſchön newes Lied, Von der Schlacht vor Pauia geſchehen: Gedicht vnd erſtlich geſungen, durch Hanſen von Würtzburg, In eim newen Thon zuſingen.

Faksimile der Titelſeite eines alten Druckes des vielgeſungenen Volksliedes auf die Schlacht bei Pavia.
Gedruckt zu Augsburg bei Michael Mangin.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

Es liegt wie ein Verhängnis über der deutſchen Litteratur, daß drei ihrer größten Männer, welche das Zünglein der Wage nach rechts oder nach links hinſtoßen konnten, im Alter zum Teil wieder abbrechen, was ſie in der Jugend aufgebaut haben. Der junge Walther von der Vogelweide, der junge Luther, der junge Goethe, ſie alle drei fingen mit dem Preiſe der Volksſeele an und lauſchten ihre Geheimniſſe ihr ab und wandten dem Volke den Rücken, um an den Höfen und bei den Fürſten einzukehren, das Höfiſche, Dogmatiſche und Formale über das Innerliche und Inhaltliche zu erheben. Der Luther, welcher im Herzen des Volkes lebt, ewig friſch

und begeiſternd wirkt und auf die deutſche Litteratur ſo mächtigen Einfluß ausübte, das iſt der Mann des tiefen und mächtigen Gefühlslebens, der kraftvollen Leidenſchaften, nicht der Denker, der Gelehrte, der Theologe, welcher die mittelalterliche Mönchſchule durchwanderte, von ihrem Bann ſich nicht befreien konnte und am Worte klebt, Worte ſpaltet und ſtarre Autoritätsweisheit verkündet. Die feinere und tiefere Intelligenz war auf

¶Ich kam durch lieb zů meinnem lieb
begangen/ich ſprach zů ir hertz hertzigs
hertz dein giet hat mich vmb fangen/ich
ſey dir nacket oder wert/ich wolt das
dich zů aller zeyt nach dir der ſach belangē

¶Sy ſprach geſell das wer mir nit gar
eben/das mein gemůt in rechter lieb al;
ſo nach dir ſolt ſtreben/ich ſuecht der myt
wurdt mir zů vill/wiß geſell das ich zů
kaymen wil/mein willen alſo gebeir.

¶Ich ſprach das wurd mein frärd gar
ſer bekrencken/durch al dein giet du fre;
intlichs hertz ſo dů dich das bedennckē/
mit ainer antwurt die ſich fiegt/dar mit
ich alß mein trawren myg/mit frewden
von mir ſchwencken.

¶Sy ſprach mein zeyt wil ich alſo verr;
eyben/mit ſolchen ſachen glaub du mir
gantz vnuer woren bleiben/mit fröden
lebe hie vnnd dört/ich ſprach zů ir mein
höchſter hort mein troſt ob allen weiben

Fakſimile des Anfanges eines Volksliedes des 16. Jahrhunderts.
Einblattdruck von Matheus Elchinger, Augsburg. (Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

ſeiten der Humaniſten: die Größe Luthers beſtand hingegen darin, daß er nicht wie Erasmus von Rotterdam die ſtille Gelehrtennatur beſaß, daß er nicht an den Bücherfreuden der Studierſtube Genüge fand, Genüge an der perſönlich errungenen Freiheit des eigenen Ichs, daß er nicht mit dem Kopfe zum Kopfe, ſondern mit dem Herzen zum Herzen ſprechen wollte. Er trug die Fackel des neuen Geiſtes in die Hütten des Volkes hinein, daß ſie für jedermann ohne Unterſchied von Stand und Geburt und nicht nur für einzelne Bevorzugte, für eine Schicht der oberen Zehntauſend leuchten ſollte. Einem Thomas Morus genügte der Traum von einem Utopia, die Errichtung des Idealreiches in Gedanken, und er war zufrieden, daß er es vom Fenſter

ſeiner Studierſtube aus geſchaut hatte. Luther kam als der Mann der That, der es zu einer Wirklichkeit machen wollte. Aber während ſich die Geiſter vom Schlage des Thomas Morus auf den Flügeln der Idee über alle hemmenden Schranken emporhoben, ſo daß ihre Worte und Gedanken uns noch heute friſch und jung anmuten und ſie ſelber als Kinder unſerer Zeit erſcheinen, mußte ein Luther mit der harten und rauhen Wirklichkeit paktieren und ließ den mittelalterlichen Geiſt wieder mehr und mehr Herrſchaft über ſich gewinnen, Herrſchaft über ſeine humaniſtiſch-freiheitlichen Anſchauungen, die von Anfang an mit ſeinen mönchiſchen im Widerſtreit lagen.

Initiale aus der im September 1522 in Wittenberg erſchienenen erſten Ausgabe von Luthers Neuem Teſtament,
der ſogenannten Septemberbibel.

Das Große, was Luther für die deutſche Litteratur gethan, wurzelt alles in dem einen Boden: in ſeiner kernhaft-volkstümlichen Geſinnung, welche ſich dem Ariſtokratismus, der Ichvergötterung und dem Akademikertum der romaniſchen Renaiſſance entgegenſtellte, in ſeinem ſtarken Fühlen und Empfinden, das die einſeitige Verſtandespflege der Humaniſten überwand. Obenan ſteht ſeine Bibelüberſetzung. Indem er jedermann aus dem Volke die Grundſchrift des chriſtlichen Glaubens in die Hand legte, daß jedermann ſelber leſen ſollte, was in ihr aufgezeichnet ſteht, und ſein eigener Prieſter ſein konnte, erſchien er als Jünger des Autoritäten vernichtenden Humanismus. Nicht mehr ſtanden Kirche, Kirchenväter und Kirchenlehrer deutend und auslegend, aber auch fälſchend und irreführend zwiſchen Gott und jedem Menſchen, ſondern jeder ſollte ſelbſt prüfen und entſcheiden, was echtes Chriſtentum war. Anfänglich erſchien die Überſetzung in vereinzelten Stücken, September 1522 das neue Teſtament, in den nächſten Jahren nacheinander der Pentateuch, die Bücher Joſua und Eſther, der Hiob und das Hohe Lied, der Pſalter, die Propheten, bis im Jahre 1534 das Geſamtwerk vollendet vorlag: „Biblia, d. i. die ganze h. Schrifft Deudſch“, welches in den folgenden Jahren noch mannigfachen Verbeſſerungen unterzogen wurde. Schon vor Luther waren mehrfach Überſetzungen einzelner Teile an die Öffentlichkeit getreten, ſteife und ſchwerfällige, ungenaue Übertragungen, die ſtatt auf den Urtext auf die Vulgata zurückgingen und dem Volke fremd blieben. Das Litterariſch-Große der Luther'ſchen That lag

Seite aus der im September 1522 in Wittenberg erſchienenen erſten Ausgabe von Luthers Neuem Teſtament in Folioformat.

(S. Muther. Die deutſche Bücherillustration u. ſ. w.)

in dem Wie der Übertragung, in der künstlerischen und sprachschöpferischen Kraft des Übersetzers, der eine wahrhafte, kerndeutsche, volkstümliche Prosa schrieb, in welcher sich die ganze Herrlichkeit unserer Sprache, all ihr Pathos und ihre Erhabenheit, schlichteindringliche Einfachheit, Zartheit und Lieblichkeit entfalteten. Der Humanismus hatte die Göttlichkeit des Griechischen und Lateinischen verkündigt, Luther führte die nationale Sprache zum Throne empor. Er wollte ein reines Deutsch schreiben, wie es das Volk spricht, kein gräcisierendes und lateinisierendes Gelehrtendeutsch: man soll die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse und den gemeinen Mann fragen und ihnen auf das Maul sehen, wie sie reden. „Christus spricht: Ex abundantia cordis os loquitur. Wenn ich den Eseln soll folgen, die werden mir die Buchstaben fürlegen und also dolmetschen: Aus dem Überfluß des Herzens redet der Mund. Sagt mir, ist das deutsch geredet? Welcher Deutscher versteht solches? Was ist Überfluß des Herzens für ein Ding? Das kann kein Deutscher sagen. So redet die Mutter und der gemeine Mann: Weß das Herz voll ist, deß gehet der Mund über. Das heißt gut deutsch geredet, deß ich mich geflissen habe." Luthers kerndeutsch-volkstümliche Gesinnung und seine sprachliche Meisterschaft bewirkten es nicht zuletzt, daß seine Bibelübersetzung zu der bis dahin noch immer unerreichten deutschen Spracheinheit führte. Er gebrauchte die Kanzleisprache der damaligen Zeit, wie sie in dem geschäftlichen, diplomatischen Verkehr zwischen dem Kaiser, den Fürsten und den Städten, sowie auf den Reichstagen sich ausgebildet und welche die mundartlichen Unterschiede zum Teil schon ausgeglichen hatte, — im besonderen die Sprache der sächsischen Kanzlei. Die Sprachform Luthers, die im wesentlichen auch die unsere ist, erlangte rasch allgemeine Geltung und verdrängte die bis dahin noch sehr lebendigen Mundarten der einzelnen Landschaften, zunächst aus der Sprache der Bücher und der Umgangssprache der gebildeten Welt.

Der Predigt gab Luther ein neues Gepräge, indem er ihr den Ernst und die Würde zurückeroberte, die sie in der Schule Geilers von Kaisersberg eingebüßt hatte; er faßte sie vor allem als Schrifterklärung auf, als Belehrung und Unterweisung und flößte ihr eine wissenschaftliche Haltung ein, redete gleich stark zu Gefühl und Verstand, nachdem seine Vorgänger den Kanzelvortrag zu einer Art feuilletonistischer Unterhaltung gemacht hatten, zu einer mit allerhand Erzählungen, Fabeln, Schwänken und Sprichwörtern gewürzten satirischen Darstellung des weltlichen Treibens. Ganz besondere Aufmerksamkeit wandte er dem Kirchengesange zu. Die Kunst der alten Kirche trug vielfach einen berauschend-üppigen Charakter. Bunte Farben, feierliche Priestergesänge, süße Düfte, Gemälde und kostbare Geräte, Prozessionen und Schaustellungen aller Art drangen auf die Gemüter der Gläubigen ein. Demgegenüber sollte die Kunst der neuen Kirche eine solche der Einfachheit und der Innerlichkeit sein, aus der eigenen Brust

das Lied zum Lobe Gottes emporbringen, als Gebet und Opfer, und die Gemeinde nicht mehr nur zuhören, wenn die Prieſter ſangen und damit vorwiegend auf das äſthetiſche Empfangen und Genießen angewieſen ſein.

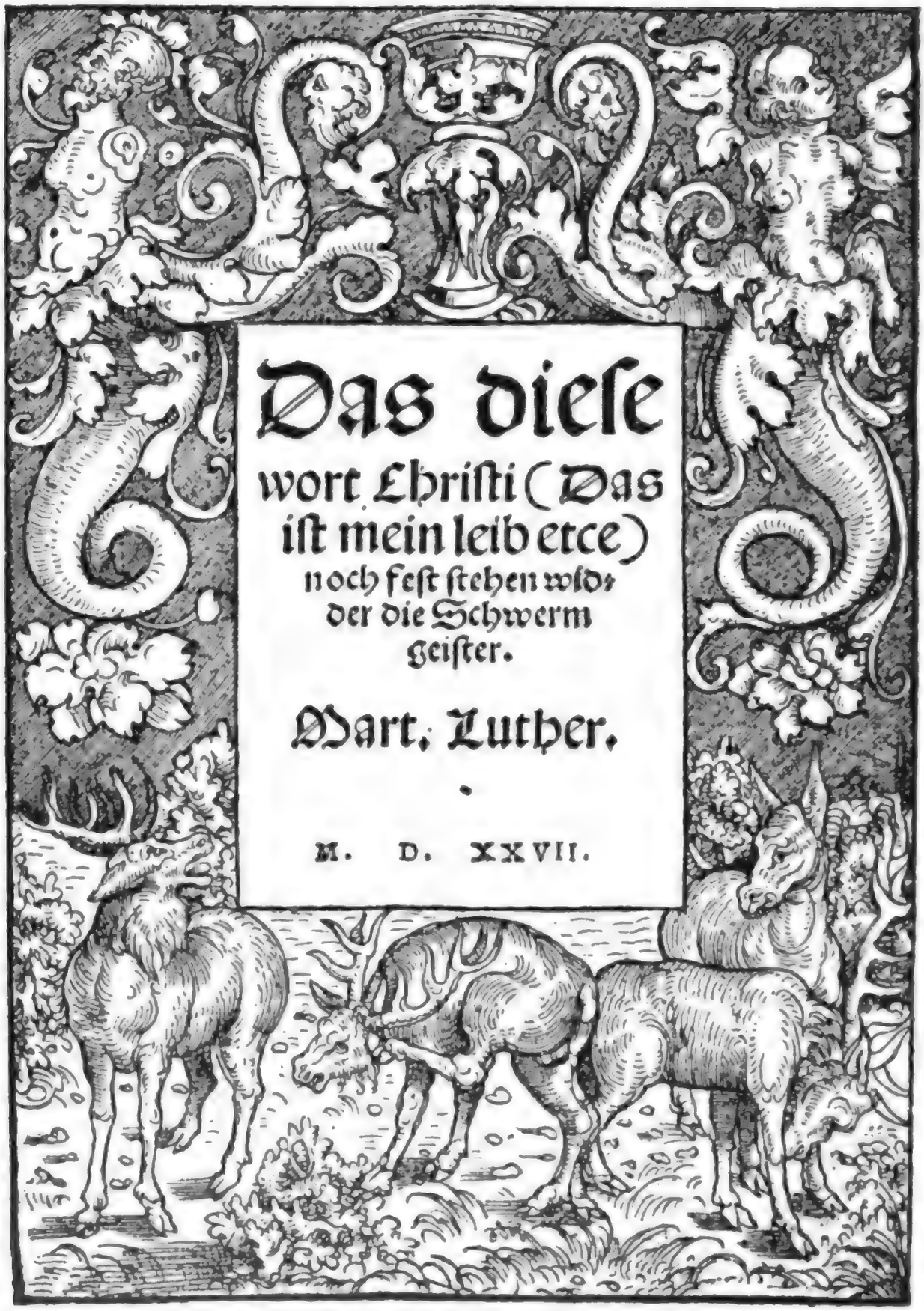
Er hat funden ym tẽpell vorkauffer/ ſchäff/ ochſen vñ tawbẽ vñ wechſler ſitzen/ vñ hat gleich ein geyſſel genacht vō ſtricke alle ſchäff/ ochſen/ tawben vñ wechſler außem tẽpell triben/ das gelt verſchüt/ die tzall bude vmkart/ vñ zu den die tawben vorkauffen geſprochen/ Hebt auch hin mit dieſen auß meins vatern hauß/ ſolt jr nit ein kauffhauß machẽ. Joh. 2. Jr habts umb ſunſt/ darūb gebts umb ſunſt. Mat. 10. Dein gelt ſey mit dir yn vordamnuß. Act. 8.

Seite aus der 1521 bei Joh. Grünenberg in Wittenberg erſchienenen Streitſchrift Luthers „Paſſional Chriſti u. Antichriſti“
mit Holzſchnitten von Lucas Cranach.
(Aus Muther a. a. O.)

Die alte chriſtliche Kirche hatte die Laienwelt vom Geſang in der Kirche ausgeſchloſſen, konnte aber auch ſchon ſeit dem 14. und noch mehr ſeit dem 15. Jahrhundert nicht mehr ſtreng dieſe alte Überlieferung aufrecht erhalten. Den entſchiedenen Bruch mit dem Alten führte jedoch erſt Luther herbei. Er verbannte aus ſeiner Kirche vor allem den Geſang in lateiniſcher Sprache, der dem Volke immer etwas Fremdes bleiben mußte, und führte das deutſche Lied ein und erſetzte den Prieſtergeſang durch den Gemeindegeſang. Die religiöſe Lyrik nahm damit einen neuen Aufſchwung und erreichte ihr Höchſtes in Luthers eigenen Gedichten. Es ſind deren nicht viele, die meiſten davon in den Jahren 1523 und 1524 entſtanden, aber wie ſchon geſagt, dieſe wenigen Gedichte bedeuten, vom rein künſtleriſchen Standpunkt aus betrachtet, für die deutſche und die Weltlyrik außerordentlich viel. Man darf wohl ſagen, daß hier die deutſche Poeſie des

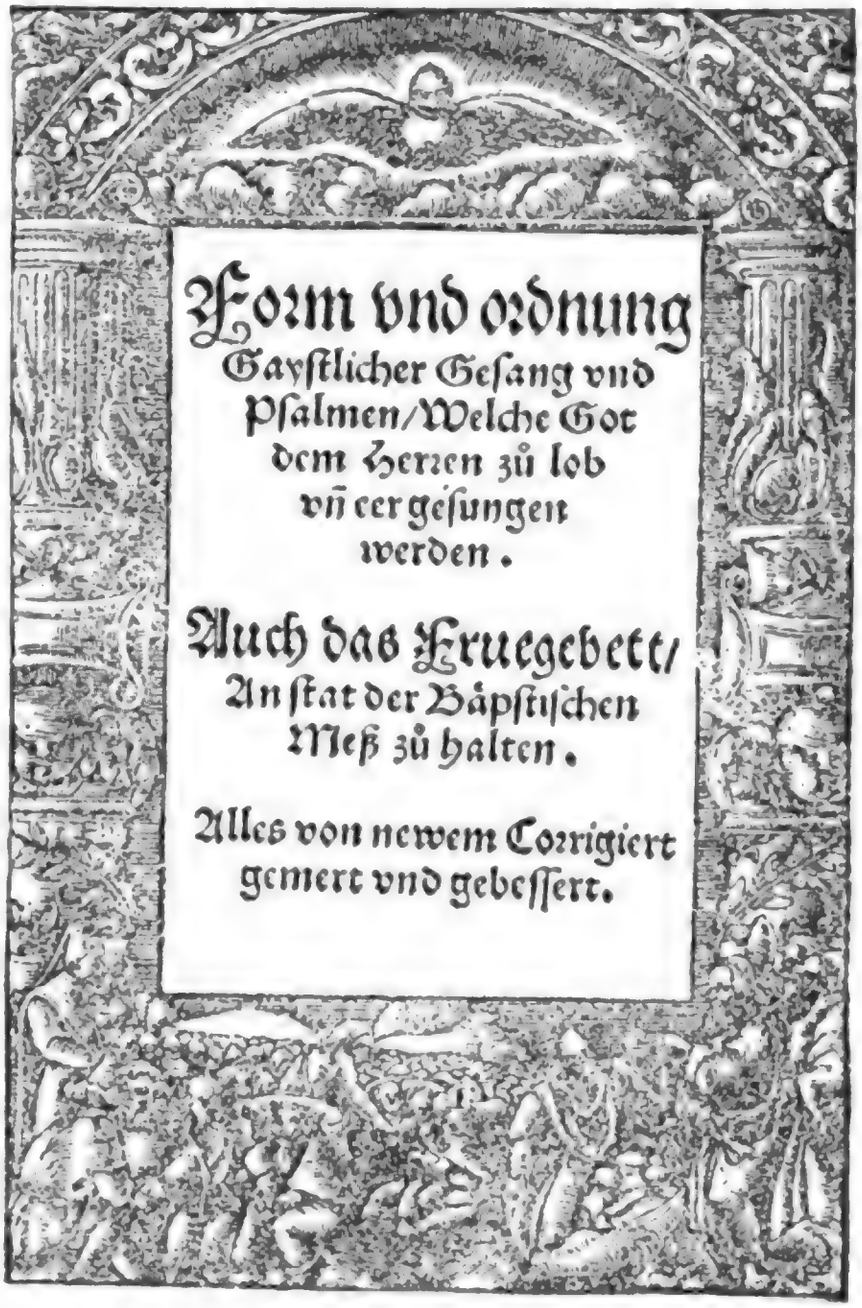
16. Jahrhunderts auf ihrer Höhe ſteht, trotz der engen Beſchränktheit und Einſeitigkeit in den Stoffen. Der Lyriker Luther iſt ein Vorläufer der Burns und Goethe, die gleichwie jener aus den Quellen des Volksgeſanges ſchöpften und eine neue Kunſt ſchufen, welche den Empfindungsgehalt des Volksliedes mit einem tieferen geiſtigen Gehalt und einer veredelten und reineren Form verſchmolz. Das Luther'ſche Lied ſchlägt einen neuen Ton an, der in dem Jahrhundert der Renaiſſance ſonſt kaum noch vernommen wird. Frei von dem klaſſiciſtiſch-antikiſierenden Geiſt, der in der Lyrik dieſer Zeit ſonſt daheim, frei von allem äußeren Formenkultus, fremd allem Gelehrten und Höfiſchen, offenbart es volkstümliches Weſen in ſeiner reinſten und edelſten Geſtalt. Die Lyrik der Renaiſſance iſt ſonſt vorwiegend ein Erzeugnis des Phantaſielebens, ſchildernder und maleriſcher Natur, und hält ſich mehr an die Darſtellung der Außen- als der Innenwelt. Sie kehrt dabei weſentlich einen geiſtreichen und verſtändigen Charakter hervor und hat etwas Kaltes, aber auch Glänzendes. Die Luther'ſche Lyrik, dort wo ſie ihr Beſtes giebt, wurzelt hingegen in einem ſtarken und mächtigen Empfindungsleben. Das Fühlen ſteht in ihr voran. Sie ſprudelt unmittelbar aus dem Herzen hervor und hat nichts Künſtliches und Erkünſteltes an ſich. Sie betont das Inhaltliche, und der Dichter will nichts ſagen, als wie er leidet und kämpft, hofft, glaubt und jubelt, kein Werk der Kunſt ſchaffen, ſondern die Natur in ſich zum Ausdruck bringen. Der germaniſche Realismus entfaltet von neuem ſeine Banner gegen den romaniſchen Formalismus: ſchlichte Rede und ungeſuchtes Wort, aber voll innerlicher Wahrheit gilt mehr als die Schönheit, die beſtechende Dekoration, die einſchmeichelnde Formeneleganz. Die germaniſche Lyrik überzeugt, die romaniſche überredet. Auch das Luther'ſche Lied iſt ein Gelegenheitsgedicht im Goethe'ſchen Sinne. Es iſt von durchaus ſubjektivem Gepräge, aus einer beſtimmten Situation heraus geboren, eine Entlaſtung des Ichs, eine Ausſprache der Individualität und darum in erſter Reihe nicht ſo ſehr ein Kirchen-, ein offizielles Gemeindelied, wie das allgemein und gewöhnlich behauptet wird, und zu dem die religiöſe Lyrik des Proteſtantismus allerdings bald herabſank. Darin gleicht nur das Luther'ſche Gotteslied dem Goethe'ſchen Liebeslied: obwohl jenes wie dieſes durch und durch ſubjektiver Eigenart iſt, ſo hat das Gefühl doch einen ſo naturwahr-charakteriſtiſchen, umfaſſenden und reichen Ausdruck erfahren, daß es das Empfinden eines jeden in ſich einſchließt, daß jeder glauben darf, ſeine eigene Seele rede aus demſelben. Die höchſte Subjektivität wird zur höchſten Objektivität, kraft der Tiefe der künſtleriſchen Begabung, kraft der Allmenſchlichkeit des Dichters, der alle Menſchheit in ſein Ich eingeſchloſſen hat.

Luthers Lieder ſind Bearbeitungen bibliſcher Pſalmen und alter lateiniſcher Hymnen; auch ältere deutſche Lieder benutzte er und fügte ihnen neue Strophen hinzu; anderes ſchuf er frei aus ſich heraus. Aber auch



Titelblatt einer Luther'ſchen Flugſchrift vom Jahre 1527.

als Poet ſah er dem Volk aufs Maul, wie es ſingt und dichtet, und was er ſchrieb, iſt zumeiſt ſo mitgefühlt und mitdurchlebt, das ganze hat unter ſeinen Händen eine ſo eigenartige Geſtaltung erfahren, daß man ihn mit aller Entſchiedenheit als einen originalen Lyriker bezeichnen kann. Er hat in ſeinen religiöſen Gedichten vollkommen ſeine Perſönlichkeit niedergelegt; er kommt als unerſchrockener Kämpfer und Glaubensſtreiter, den keine Gefahr zurückſchrecken kann, all ſeinen Haß gegen das Papſttum ſchüttet er in ſie aus, aber auch die ganze Innigkeit, Naivetät und Liebenswürdigkeit ſeiner Natur. Der goldene Klang einer frommen gemütvollen Kinder- und Familienpoeſie tönt hier und dort hervor. Dieſe Lyrik läßt mit am tiefſten empfinden, wie großes Heil die reformatoriſche Bewegung mit ihrer Abwehr der Antikenvergötterung für die Kunſt hätte heraufführen



Titelblatt des wahrſcheinlich 1529 zu Augsburg gedruckten lutheriſchen Geſangbuches,
welches u. a. den älteſten erhaltenen Druck von Luthers „Ein feſte Burg iſt unſer Gott“ enthält.
(Nach dem einzig erhaltenen Exemplar der Stuttgarter Bibliothek.)

können, wenn sie nicht später in so reaktionäre Bahnen eingelenkt wäre und vielfach ihr Bestes, die Innerlichkeit und die Erhabenheit der Gesinnung, eingebüßt hätte.

Die kirchliche Lyrik nimmt nun auf lange hin eine wichtige Stellung im Vordergrund der Litteraturgeschichte ein. In den Tagen, da Luther lebte, der frischen jugendlichen Begeisterung und des ersten, frohen und tapferen Kämpfens entstehen eine Reihe Lieder, in denen trotz äußerer Unbeholfenheiten Luther'sche Kraft und Empfindungsechtheit steckt. Die Psalmen besonders dienen als Vorbild, das Volkslied wird geistlich umgeschrieben und ein bekanntes Liebeslied: „Die Brünnlein, die da fließen" verwandelt sich in ein Gedicht: „Der Gnadenbrunn' soll fließen", aber über diese leere, mechanische Umformung dringen auch einige zur Quelle der ästhetischen Größe des Volksliedes vor, zu seiner Schlichtheit und Echtheit in der Aussprache des Gefühlslebens. Daneben wird die ganze biblische Geschichte in Verse gebracht, was allerdings meist nur eine dürre Reimerei zur Folge hat. Einzelne Gedichte flattern als Flugschriften durch das Land, zahlreiche Sammlungen, mehr oder weniger umfangreiche Gesangbücher beweisen die große Hinneigung zu dieser Poesie. Und auch die Katholiken folgen zögernd den Lutheranern nach: Michael Vehe, Propst in Halle an der Saale, giebt 1537 die erste Blütenlese kirchlicher Gesänge für die der alten Kirche Treugebliebenen heraus. Aber im allgemeinen geschieht auf dieser Seite wenig für die Sache. Im Südwesten Deutschlands breitete sich hingegen der Kirchengesang des Calvinismus aus, der nur eine Übersetzung der Psalmen gelten ließ. Marots und Beza's Psalmenbearbeitungen mit französischen Melodien drangen ein. Von den Lutheranern können als Kirchendichter der ersten Zeit der Kantor Nikolaus Hermann zu Joachimsthal in Böhmen (gest. 3. Mai 1561), Johannes Mathesius (1504—65) und Philipp Nicolai (1556—1608) hier erwähnt werden. Mehr und mehr aber entweicht der echte, künstlerisch schauende und gestaltende Geist, der bei Luther so stark war, dem Liede seiner Nachfolger und Nachahmer. Den Wortzänkereien und Dogmenstreitigkeiten entsprach es, daß bald wieder die alte kirchliche Pseudopoesie aufkam, welche die theologischen Lehren und Glaubensmeinungen in Verse brachte statt der Empfindungen und mehr auf Rechtgläubigkeit sah als auf Kunst. Wie die protestantische Predigt, so wird auch das protestantische Lied bloß verstandesmäßig trocken und nüchtern. Das zurückgedrängte Empfindungsleben hat dort, wo es zum Ausdruck kommt, etwas Kleines an sich. Vor allem ging die Männlichkeit und herbe Größe der alten Kampfesweisen verloren. Man findet gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr Geschmack am Weichlichen und Süßen, mehr am „Hohen Liede" als an den Psalmen, und das Kindlich-Naive, Traut-Familiäre der älteren Poesie artet oft ins Läppische aus.

Die Streit- und Kampflitteratur des 16. Jahrhunderts.
Von Murner bis Fiſchart.

Der 30jährige Krieg, welcher im 17. Jahrhundert Deutſchlands Fluren mit Feuer und Schwert verwüſtete, hat ſein Vorſpiel in dem Buch- und Federkrieg, welcher in dem 16. Jahrhundert die erregten Geiſter aufeinander platzen ließ, und während dieſer ganzen Zeit zu keinem Stillſtand gelangte. Luthers Perſon, That und Gedanke gilt dieſer Kampf vornehmlich; von rechts und links drängen die Gegner heran, die entſchiedenen Anhänger des Alten, aber auch die Schwarmgeiſter, welche aus ſeinem Worte die letzten Folgen gezogen hatten, Folgen, vor denen er ſelber zurückſchrak. Zahlreiche Freunde kamen ihm zu Hilfe und wehrten die gegen ihn geſchleuderten Wurfpfeile ab. Mit den religiöſen Fragen vermiſchten ſich unlöslich die politiſchen und ſozialen und ſteigerten die gegenſeitige Erbitterung. Parteileidenſchaft verwirrte die Köpfe, und zwiſchen den feindlichen Lagern ſchritten nicht wie anderswo kluge Opportuniſten, aufgeklärte ruhige Geiſter auf und nieder, um zur Verſöhnung und Duldung zu mahnen. Es fehlte an einer großen und mächtigen Idee, welche über die Gegenſätze hinwegführte, es mangelte an jenem nationalen Stolz und Einheitsbewußtſein, in welchem in dieſer Zeit Engländer und Franzoſen die Kraft fanden, die Stürme zu überdauern. Um ſo hohe Güter der Kampf auch ausgefochten wurde, ſo entſtand doch nur wenig Großes und Dauerndes, das mehr als Tageswert beſaß. In der Unruhe der Zeit fand keiner Gelegenheit, ſich zu ſammeln, ſeine Anſchauungen zu vervollſtändigen, ſeine Meinungen zu läutern und zu vertiefen. Der Tagesſchriftſteller drängte den Philoſophen und den Poeten von der Tribüne fort. Und nur zu leicht verloren auch die Beſten und Tüchtigſten die höheren Ziele aus den Augen und vergaßen, daß ein Kampf um Ideen mit den vornehmſten Waffen ausgefochten werden muß. Die perſönliche Beſchimpfung des Gegners bildete auf allen Seiten den eigentlichen Witz, und vielfach trat an Stelle der Vernunftsgründe die Verdächtigung. Die Bildung des Jahrhunderts beſaß doch noch viel Rohes an ſich, und Luther ſelbſt trug nicht wenig dazu bei, daß der Kampf grobe Formen annahm. Seine Vorzüge bedingten auch eine Reihe Fehler. Seine Leidenſchaft, ſeine aus dem Selbſtbewußtſein und dem Gefühl der eigenen Kraft hervorfließende Unduldſamkeit laſſen ihn zu jedem Mittel greifen, um den Gegner zu vernichten. Er ſcheut kein Schimpfwort und bedauert ſelbſt, daß ihm der ruhige, liebliche und friedſame Geiſt abgehe. Er beſitzt nichts, um einen Feind zu verſöhnen. Zahlreiche kleinere polemiſche Schriften, welche den eigentlichen Kern der Streitlitteratur des Jahrhunderts ausmachen, gingen aus ſeiner Feder hervor.

Man kämpfte nicht nur mit den Waffen der Wiſſenſchaft, ſondern nahm auch die Poeſie zu Hilfe. Letztere kann allerdings nur einen matten, ver-

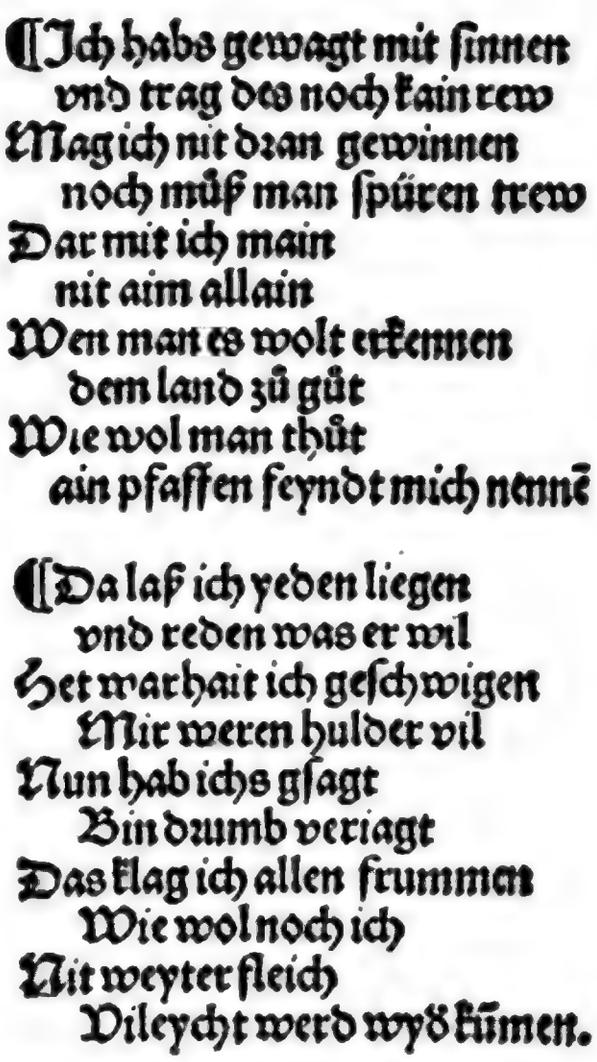
drießlichen Schein verbreiten, und die Kunſt ſteht in dieſen Dialogen und Satiren nicht gerade hoch. Aus den Klöſtern kamen Luther Bundesgenoſſen zu Hilfe, und zahlreiche Mönche, begeiſtert für die neuen Lehren, warfen, wie er ſelber, die Kutte ab. Der Auguſtiner Michael Styfel (1487—1567) trat mit Verſen und Proſa für ihn ein und führte in dem Streit mit Murner ſeine Sache, der Franziskaner Johann Eberlin von Günzburg ließ ſeine fünfzehn Bundesgenoſſen aufmarſchieren, eine Reihe von reformatoriſchen Waffengängen, die im Jahre 1521 erſchienen. Auch aus dem Lager der Humaniſten eilten ihm Freunde zu Hilfe. In lateiniſcher Sprache ſchrieb der Nürnberger Patrizier Willibald Pirkheimer einen Dialog gegen den „ungehobelten“ Johannes Eck, und der Ritter Ulrich von Hutten, geb. am 21. April 1488 auf dem Schloß Steckelberg, geſt. Ende Auguſt 1523 auf der Inſel Ufenau im Züricher See, der feurigſte und ſtürmiſchſte unter den deutſchen Humaniſten, einer der Mitarbeiter an den „Briefen der Dunkelmänner“ ſtellte nun auch ſeine begeiſterte Seele in den Dienſt der Lutheriſchen Reformation. Durch elegante lateiniſche Gedichte hatte er die Bewunderung der gelehrten Welt auf ſich gezogen und war von Kaiſer Maximilian 1518 als Dichter gekrönt worden. In Reden, Briefen und Dialogen, Satiren und Epigrammen, ſtets kühn in Wort und Geſinnung, gab er ſeinen national-patriotiſchen, für alles Deutſche begeiſterten Gefühlen Ausdruck, ſowie ſeinem Haß gegen das Papſttum und die Kleriſei, von denen ſo viel Unheil für ſein Volk gekommen war. Er beſitzt jenen

Ulrichs Huttenus fab. Copiwny

Ulrich von Hutten.
Nach einem Stich von G. F. Vogel jun.

Digitized by Google

alten Ritterzorn gegen das räuberiſche und gleißneriſche Rom, welchen die Troubadours und ein Walther von der Vogelweide in Verſe gegoſſen hatten. Religiöſe, politiſche und ſoziale Ideen vermiſchen ſich bei ihm. Er kämpft für die Intereſſen des freien ritterlichen Standes, der politiſch ebenſo wie wirtſchaftlich für den Untergang reif war: gegen die Kirche, gegen die Fürſten und kleinen Tyrannen, welche dem Adel ſo gefährlich geworden ſind, gegen Höflingsweſen und als junkerlicher Sozialiſt gegen die kapitaliſtiſchen Volksausbeuter. Als Humaniſt hatte er zunächſt in lateiniſcher Sprache geſchrieben, aber drei Jahre vor ſeinem Tode fing er an, durch Luthers Erfolge für die Mutterſprache gewonnen und nachdem er erfahren, welch ein köſtlicher Schatz in ihr verborgen lag, in deutſcher Zunge zu reden und ſeine lateiniſchen Schriften zu überſetzen. Er liebt es vor allem, in Dialogen ſeine Meinungen niederzulegen, und trug mit dazu bei, daß dieſe Form eine der beliebteſten in der Zeit wurde. In einem Geſpräche mit ſeinem Freunde Franz von Sickingen, dem mächtigſten der damaligen Ritter, und einem Angeſtellten des Hauſes Fugger ſtellt er den Räubern und Wegelagerern die Großkaufleute, die Juriſten und Geiſtlichen gleich, welche wie jene das Volk ausplündern, ein anderes Mal führt er ſeine Leſer in die Unterwelt und läßt den Herzog Ulrich von Württemberg, den Mörder von Huttens Vetter, nebſt berühmten Tyrannen der Vergangenheit als handelnde Perſonen auftreten, um vor den Gefahren fürſtlicher Machtherrſchaft zu warnen. Er ſingt ſein Lied: „Ich hab's gewagt mit Sinnen", ein Lied von jener glänzenden Rhetorik, welche derartigen Kampfpoeſien von den Tagen der Troubadours bis auf die neueſte Zeit hin zumeiſt zu eigen iſt, aber auch von einem ſo


Ich habs gewagt mit ſinnen
vnd trag des noch kain rew
Mag ich nit dran gewinnen
noch můß man ſpüren trew
Dar mit ich main
nit aim allain
Wen man es wolt erkennen
dem land zů gůt
Wie wol man thůt
ain pfaffen feyndt mich nennē

Da laß ich yeden liegen
vnd reden was er wil
Het warhait ich geſchwigen
Mir weren hulder vil
Nun hab ichs gſagt
Bin drumb veriagt
Das klag ich allen frummen
Wie wol noch ich
Nit weyter fleich
Vileycht werd wyß kůmen.

Anfang von Huttens Lied „Ich hab's gewagt mit Sinnen".
Nach dem Originaldruck der Königlichen Bibliothek in Berlin vom Jahre 1521.

friſchen und lebendigen Ichgefühl getragen, ſo ſehr ein Stück Herzensbekenntnis, daß alles Leer-Allgemeine weggetilgt iſt. Die Herweghlyrik

Faksimile eines Blattes von Ambr. Holbein zu Murners „Geuchmatt“,
einer Satire gegen die Wollüſtlinge u. ſ. w., erſchienen bei Adam Petri in Baſel 1513.
(Nach Muther. Die deutſche Bücherilluſtration der Gothik und Frührenaiſſance.)

Huttens, wenn auch äußerlicher als die Luther'ſche, zeigt einen Aufſchwung der Phantaſie und des Gemütslebens und eine Begeiſterung, aus denen die Dichtkunſt gewöhnlich den größten Vorteil zu ziehen pflegt. Walthers von

der Vogelweide weit mehr didaktiſche politiſche Lyrik war hier überholt, Keim eines Neuen gelegt, der ſich jedoch nicht entfalten ſollte.

Doctoꝛ murners
narrē bſchwerūg

Fakſimile des Titelblattes von Murners Narrenbeſchwörung.
Gedruckt zu Straßburg durch Matth. Hupfuff 1512. (Nach dem Exemplar der Kgl. Bibliothek zu Berlin.)

Unter den Gegnern Luthers, welche die Dichtung zum Tummelplatz der Tageskämpfe machten, gewann Thomas Murner, geb. wahrſcheinlich

am 24. Dezember 1475 zu Straßburg, geſt. um 1536 zu Oberehenheim, den weiteſten Ruf. Ein unruhiger Geiſt, der nirgendwo Ruhe fand und von den Anhängern der reformatoriſchen Bewegung mit beſonderem perſönlichen Haſſe verfolgt und den unglimpflichſten Schmähungen überhäuft wurde. Schon auch deshalb, weil er wie ein Abtrünniger angeſehen werden konnte. Formgewandter und witziger als Sebaſtian Brand, giebt er doch keine Entwickelung über dieſen hinaus und bleibt in deſſen Schule und Nachahmung ſtecken. Seine Satire trägt denſelben harten, wenig künſtleriſchen, allegoriſierenden und mehr predigenden als bildenden Charakter, welchen die Kunſt des ausgehenden Mittelalters ausgebildet hatte, und alles iſt wie bei Brand weniger ein Gedicht, denn eben nur die gereimte Beſchreibung und Erläuterung eines Holzſchnittes. In ſeiner „Schelmenzunft“ und „Narrenbeſchwörung“ geißelte er die typiſchen Gebrechen ſeiner Zeit, vor allem auch das Mönchs- und Nonnentum, in jenem freien, aufgeklärten und demokratiſch-bürgerlichen Geiſte, der ihn als einen Mann von reformatoriſchen Geſinnungen erſcheinen läßt. Wenn er ſich trotzdem für Luthers That nicht begeiſtern konnte, ſo teilte er dieſe Abneigung gegen deſſen unverſöhnliches, im Anfang mehr revolutionäres als reformatoriſches Vorgehen mit vielen der Humaniſten, die ſich die Ruhe ihres Studierzimmers nicht ſtören laſſen mochten. Er mahnte zuerſt nur zur Ruhe und zur Beſonnenheit und forderte ihn auf, ſich mit der gemeinen Chriſtenheit wieder zu vereinigen, aber, wie das gewöhnlich der Fall, verſchärfte ſich in der Hitze der Polemik der Kampf. Perſönliche Anfeindung ließ die ideellen Geſichtspunkte vergeſſen, und zuletzt erſchien die gehäſſige Satire „von dem großen Lutheriſchen Narren wie in doctor Murner beſchworen hat“ (1522), in der er kein Hehl daraus macht und ſich gewiſſermaßen zu rechtfertigen ſucht, daß er im Anfang der Sache ſympathiſch gegenüberſtand. Den Narren der Reformation, welche unter Luthers Führung das Chriſtentum vernichten wollen, ſtellt ſich der Satiriker entgegen. Luther will ihn für ſich gewinnen und ihm ſeine Tochter zum Weibe geben. Eine Zeit lang läßt ſich Murner auch von dieſer umſtricken, erkennt aber zur rechten Zeit noch, daß die ihm zugedachte Gattin verſeucht iſt, und jagt ſie mit Schimpf und Schande davon. Der Zorn darüber wirft Luther aufs Krankenlager, und er ſtirbt, ohne ſich mit Gott verſöhnt zu haben.“ Murners Flugſchriften und dieſe Satire riefen wieder Gegenſchriften von reformatoriſcher Seite hervor, unter andern die ſogenannte „Novelle“, welche gleich den Werken Murners einen künſtleriſchen Anlauf nimmt und in erzählender Form berichtet, wie der Beſchwörer von dem Geiſt eines in der Hölle ſchmachtenden lutheriſchen Bauern, des Karſthanſen, zuletzt verſcheucht wird. Dieſer Karſthans ſpielt auch ſonſt noch eine Rolle in der reformatoriſchen Litteratur als Name und Typus des für Luther begeiſterten Bauern.

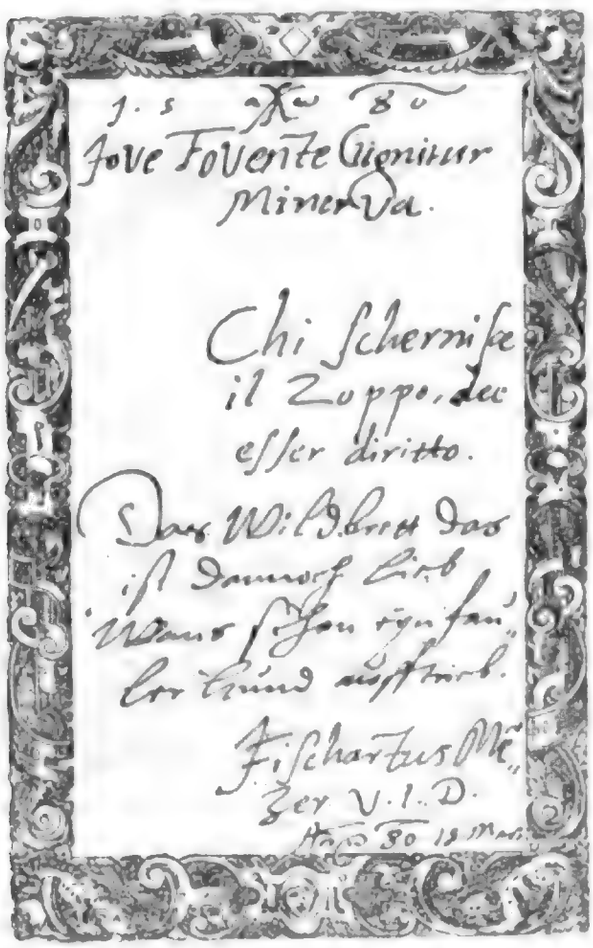
Neue Kämpfer für und gegen den Proteſtantismus traten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf, nach den Tagen des Konzils von Trient und nachdem der neue Orden der Jeſuiten den Feldzug gegen die Lutheriſche Lehre eröffnet hatte. Der Franziskaner Johannes Nas, ein ehemaliger Schneider (1534—1590), den die Lektüre des Thomas a Kempis der reformatoriſchen Sache abtrünnig gemacht hatte, führte am erfolgreichſten die Sache der katholiſchen Kirche, aber er fand einen überlegenen Gegner in Johann Fiſchart, der, mit dem ſcharfen und groben Polemiker Georg Nigrinus (1530—1602) vereinigt, Nas und das Treiben der Jeſuiten mit ſchneidendem Hohn und überſprudelndem Witz verfolgte.

J. Fiſchart M.

Johannes Fiſchart.
Nach d. Bilde im „Ehezuchtsbüchlein", Straßburg 1607.

Der Leſer hat verfolgen können, wie die Ideenkämpfe des 16. Jahrhunderts in allen Ländern der weſtlich-europäiſchen Bildung naturgemäß eine geſteigerte Freude an der Satire und dem polemiſchen Witz wachgerufen hatten. Den Gegner durch das Gelächter unſchädlich zu machen, ward als beſondere Kunſt in dieſer Zeit geübt, welche in der einen Richtung das Verſtändige und Verſtandesgemäße ſo ſehr bevorzugte und darum auch die Poeſie der Satire beſonders hoch ſchätzte, die zumeiſt eine Verſtandespoeſie iſt und lehrender, überſtark tendenziöſer Natur. Aretin in Italien, Quevedo in Spanien, Rabelais in Frankreich, die großen Publiziſten und Feuilletoniſten des Jahrhunderts führten ſie zu ihrer Vollendung empor, aus Deutſchland geſellte ſich Johann Fiſchart zu ihnen, der unbeſtritten gewaltigſte Satiriker, den unſer Volk damals hervorgebracht hat. Ebenſowenig wie in Frankreich klärte ſich freilich auch bei uns die Kampfſtimmung zu jenem reinen und tiefen Humor oder zu jener epikureiſch-erhabenen Ironie, daß ein reines und geläutertes dichteriſches Gebilde daraus entſtehen konnte wie der Cervantes'ſche Roman und das Epos Arioſts. Zu ſcharf hatten ſich dort wie hier innerhalb derſelben Nation die Gegenſätze zugeſpitzt. Die Tendenz behauptete den Vordergrund und erdrückte die Geſtaltung. Es galt mehr zu überzeugen und zu reden als zu bilden. Aber Fiſchart iſt ſchon ein ganz anderer Dichter als Thomas Murner, unendlich reicher an echt künſt-

lerischen Ausdrucksmitteln, und an ihm und seinen Zeitgenossen zeigt sich deutlich, daß in der Spannzeit, welche zwischen den Jahren 1520 und 1570 liegt, das künstlerische Verständnis, das ästhetische Empfinden und Schauen bei unserem Volke manche Fortschritte gemacht hat. Ein neues Geschlecht wuchs heran, welches zu verstehen anfängt, welchen Gewinn das humanistische Jahrhundert gerade für die ästhetische Entwickelung der westeuropäischen Menschheitsseele mit sich brachte. In Sebastian Brand, Thomas Murner und Hans Sachs lebt noch der prosaisch-nüchterne Geist des Bürgertums des 14. und 15. Jahrhunderts, welches die Dichtung nur um ihrer Belehrung und Moral willen sucht. Fischart erst verkörpert den neuen Geist der Renaissancemenschheit und bricht der neuen Poesie Bahn, die zuerst in Italien ihre Flügel entfaltet hatte. Eine echte Übergangsnatur, eine Stürmer- und Drängererscheinung, in welcher das Vergangene und das Kommende wirr durcheinanderfließt. Im Kern ist auch seine Poesie noch Schriftstellerei, gelehrter und lehrender Natur, vorwiegend Erzeugnis des Verstandes, welcher die Eierschalen der Allegoristik noch anhangen. Durch die Zeit zur Satire hingedrängt, zu einer Gattung, die an didaktischen Elementen überreich, am schwierigsten in reine Kunst sich übersetzen läßt, hatte es freilich der Dichter in ihm besonders schwer, zur vollkommenen Freiheit sich durchzuringen. Er konnte sich nur mehr in den Äußerlichkeiten erweisen. Die innere Gestaltungsfähigkeit geht ihm noch ab, um so krampfhafter ringt das echt Künstlerische und Poetische, um sich in Erscheinung zu setzen, und all das Formlose, Gesuchte, Barock-Überladene, das Wirre und Kribbliche, das Affenteuerliche und Raupengeheuerliche, welches die echte Kunst Fischarts ausmacht, zeugte für diesen inneren Kampf, dessen Ursache die heimlich gefühlten Widersprüche zwischen künstlerischer und didaktischer Anschauungs-



Eigenhändiges Stammbuchblatt Fischarts.
Blatt 342 des Stammbuches des Franz von Domedori. Im Besitz des Herrn Geh. Rechnungsrats Warnecke in Berlin.
(Nach Könnecke, Bilderatlas.)

weiſe ſind. Die Renaiſſance hatte vor allem der Phantaſie die Feſſeln abgeſtreift, und ſo iſt auch die Fiſchart'ſche Poeſie wie die Arioſts, Lope de Vega's und Rabelais' vorwiegend eine phantaſiefrohe Kunſt, eine Kunſt der Malerei, ſinnliche Bilder und Erſcheinungen vor die Seele zu zaubern. Auch Fiſchart befindet ſich in einem fortwährenden ungeheuerlichen Phantaſierauſch, in dem alles durcheinanderwogt; ein Bild hat noch eben für ihn einfache und natürliche Wirklichkeitsgeſtalten, plötzlich verzerren ſich dieſe und nehmen Hohlſpiegelformen an, um im nächſten Augenblicke wieder in jene ſich zu verwandeln. Den Hebel zu dieſer Phantaſie aber hält der Verſtand in Händen, und da der Dichter nicht die letzte innerlichſte Geſtaltungskraft beſitzt, da das Reden dem Bilden vorangeht, bei dem Wert, den die Renaiſſance auf das Formale legt, wirft ſich die Phantaſie ganz auf den ſprachlichen Ausdruck, tobt ſich der künſtleriſche Rauſch in Wortbildung und in tauſend ſtiliſtiſchen Seiltänzereien aus. Fiſchart iſt der erſte tief und echt äſthetiſch empfindende deutſche Geiſt, für den

Affenteurliche vnd Vngeheurliche
Geſchichtſchrift
Vom Leben/rha-
ten vnd Thaten der ſor langen
weilen Vollenwolbeſchraiten
Helden vnd Herrn
Grandguſier/Gargantoa/ vnd
Pantagruel/Königen inn Vtopien
vnd Nienenreich.
Etwan von M. Franciſco Rabelais Franzöſiſch
entworfen: Nun aber vberſchrecklich luſtig auf den Teut-
ſchen Meridian viſirt/ vnd vngefärlich obenhin/wie man den Grindigen
lauſt/vertirt/durch Huldrich Elloposcleron Reznem.
Si premas erumpit: Si laxes effugit.
Anno. 1. 5. 7 5.

Titel der erſten Ausgabe von Fiſcharts „Geſchichtsſchrift“ 1575.
(Nach Könnecke a. a. O.)

künſtleriſche Sinnlichkeit alles iſt, der höchſte Luſt empfindet, wenn er nur ſchauen, hören, bilden und bauen, wenn er ſich von ſeinen Phantaſien fröhlich kann dahintragen laſſen. Doch nicht Menſchen von Fleiſch und Blut,

Georg Rollenhagen.
Kupferſtich aus Seidel, Icones vom Jahre 1671.

ſondern Wörter und Buchſtaben ſind die eigentlichen Helden und Geſtalten im Bezirk ſeiner Poeſie. Sie ſehen bei ihm nicht mehr als Begriffe und Zeichen aus, ſondern haben ſich in ſinnliche Erſcheinungen verwandelt, menſchliche und tieriſche Geſtalt angenommen, die Buchſtaben ſelber reden

und witzeln und teilen luſtige Pritſchenſchläge aus. Wortſpiele und Wortverdrehungen aller Ecken und Enden. Fiſchart iſt in erſter Reihe Formkünſtler, was er an dichteriſchem Genius beſitzt, muß man ganz in ſeinen Formen ſuchen, weſentlich in ſeiner Sprache ſtecken die künſtleriſchen Genüſſe, die er bietet.

Geboren wurde er um 1550 zu Mainz und erhielt ſeinen erſten Unterricht von ſeinem Vetter Kaspar Scheid zu Worms, der als Überſetzer aus dem Franzöſiſchen dem weſtlichen Nachbarn wieder größeren Einfluß auf unſere Litteratur verſchaffte. Auch Fiſchart hat bei den Franzoſen gelernt und vor allem bei Rabelais, in dem er eine geiſtesverwandte Natur verſpürte. Denn er war mehr als deſſen Schüler und Nachahmer, ein urſprünglich gleichgearteter Geiſt, wie öfter aus dem gleichen Kulturboden in verſchiedenen Ländern einander ähnliche Männer entſtehen. Zahlreiche Werke Fiſcharts ſind Überſetzungen und Bearbeitungen franzöſiſcher, holländiſcher Werke, aber er war ein Überſetzer und Bearbeiter wie Luther und wußte ſich ſeine Originalität vollkommen zu wahren. Wie es ſcheint, machte er Reiſen nach England, Frankreich, den Niederlanden und Italien, promovierte 1574 zu Baſel als Doktor der Rechte, war in den achtziger Jahren Amtmann zu Forbach und ſtarb um das Jahr 1590. Seine Hauptwerke entſtanden in der Zeit zwiſchen 1575 und 1581: 1575 die berühmteſte ſeiner Satiren, die Bearbeitung des Rabelais'ſchen Gargantua, 1576 „das glückhafte Schiff“, die bekannte Erzählung von der raſchen Fahrt der Züricher nach Straßburg, um einen noch warmen Hirſebrei zu überbringen und damit den Bundesgenoſſen zu beweiſen, wie ſchnell ſie ihnen bei ernſter Gefahr Hilfe bringen könnten; 1577 „das podogrammiſche Troſtbüchlein“, 1578 „das Ehezuchtbüchlein“, 1579 die ſcharfe antirömiſche Satire: „der Bienenkorb des heiligen Römiſchen Immenſchwarmes“, 1580 „das Jeſuiterhütlein“. Der Bernauer Georg Rollenhagen (1542—1609) ſchrieb in Anlehnung an die altgriechiſche „Batrachomyomachia“ einen „Froſchmäuſeler“, eine ſatiriſch-lebhafte Tierdichtung vom Kampf der Fröſche und Mäuſe“, reich an Schwänken und Fabeln aller Art und Bartholomäus Ringwalt einen „treuen Eckhart“, die „lautere Wahrheit“ und den „Speculum mundi“, um ſeinen Landesgenoſſen ins Gewiſſen zu reden und die Schäden der Zeit aufzudecken.

Das Drama und die Unterhaltungslitteratur.
Von Hans Sachs bis Ayrer.

1516 erſchien zum erſtenmal Arioſts „Raſender Roland“, das große Durchbruchswerk der Renaiſſancedichtung, welche die europäiſche Menſchheit wieder rein äſthetiſch empfinden und anſchauen lehrte. Um dieſelbe Zeit ungefähr begann in Deutſchland Hans Sachs als Poet hervorzutreten. 20 Jahre jünger als der Italiener, ſteht er in der Entwickelung etwa 120 Jahre hinter ihm zurück. Und er beſitzt bis an ſein Lebensende nicht die leiſeſte Ahnung von der großen künſtleriſchen Revolution, die ſich ſoeben vollzogen hatte. Mit ihm blieb die ganze deutſche Poeſie damals unberührt von dem neuen Geiſt. Keine italianiſierende Formaliſtenſchule erſteht ihr, kein Garcilaſo de la Vega, kein Surrey, kein Wyatt, kein Spenſer kommt, noch viel weniger ein heimiſch-nationales, ganz urſprüngliches Originalgenie und macht den deutſchen Geiſt und die deutſche Sprache fähig, all das neue und reiche Leben des Jahrhunderts auszudrücken, keiner lehrt ſie, das Weſen der eigentlich künſtleriſchen Geſtaltungskraft verſtehen. Armes Deutſchland! Arme deutſche Kunſt! Ein ſchlichter Handwerksmeiſter ſteht auf der Höhe ſeines Parnaſſes, ein Mann vom eifrigſten Bildungsbeſtreben, der ſich tüchtig in der Welt, wie in den Büchern umgeſehen hat, ein aufgeklärter, freier Geiſt, der auch neuen Gedanken Verſtändnis entgegenbringt, aber nichts weniger als eine bahnbrechende und revolutionäre Natur. Die ängſtliche Pedanterie und der konſervative Zug des Zünftlers, die ehrerbietige Hochachtung vor dem Alten und Überlieferten ſteckt ihm tief im Blut. Und darum kann er auch die Poeſie keine neuen Wege führen, aber wohl alles zuſammenfaſſen, was die Vergangenheit ihm überlieferte. Für Deutſchland vollendet er jene didaktiſch-moraliſche, allegoriſche und ſatiriſche Zwitterpoeſie, welche im 14. und 15. Jahrhundert Europa beherrſchte, ein ſpäter Nachzügler, ein Geiſt mehr der Breite als der Tiefe.

In Nürnberg ward Hans Sachs am 5. November 1494 geboren, beſuchte die lateiniſche Schule dort und trat 15 Jahre alt bei einem Schuhmacher in die Lehre. Als Handwerksburſch durchzog er einige Jahre lang die deutſchen Länder und lebte dann als ehrlicher Schuhmachermeiſter in ſeiner Vaterſtadt, wo er, ein 81jähriger, am Abend des 19. Januar 1576 ſanft entſchlief.

Er verkörpert all den redlichen und tüchtigen Bildungseifer, der damals in den kleinbürgerlichen Kreiſen Deutſchlands herrſchte, und Wiſſen verbreiten, Kenntniſſe lehren, die Sitten verbeſſern, moraliſieren und aufklären iſt ihm Weſen und Zweck der Kunſt. Die Versſprache iſt noch immer etwas Zufälliges und nichts Notwendiges. Hans Sachs denkt vielfach in Proſa und ſchreibt in Verſen. Er iſt weniger Poet als Schriftſteller. Alles ſetzt ſich für ihn in Reime um, ohne daß er die innere künſtleriſche Geſtaltungs-

kraft dazu geben kann. Seine Kunst fließt noch aus dem Verstande hervor, und sie besitzt wenig Anschauungs-, noch viel weniger Gefühlselemente. Aber er geht in dieser Zeit dem Bürgerstand als geistiger Führer voran. Er ist ein Encyklopädist, der alles, was ihm wissenswert erscheint, aus Natur- und Völkerkunde, aus Geschichte und Geographie, rasch in artige Reimlein bringt; bald zählt er die Reihenfolge der deutschen Kaiser auf, bald giebt er eine genaue Beschreibung seines geliebten Nürnberg oder eine Abhandlung über nützliche und schädliche Pflanzen. Er berichtet von allerhand wichtigen Zeitereignissen, wie das heut unsere Zeitungen thun, ergeht sich in Betrachtungen über die politischen und sonstigen Zustände des Deutschen Reiches und giebt als ein treuer Wardein gute Ratschläge und Ermahnungen, wie es besser werden kann. Polemisierend und satirisierend, mit ernsten und spottenden Worten nimmt er an den Kämpfen der Zeit teil. Kaum erschienen die ersten Luther'schen Schriften, da versenkt er sich mit brennendem Eifer in deren

Digitized by Google

Studium und tritt mit frohen begeiſterten Worten in ſeinem allegoriſch-didaktiſchen Gedicht von der „Wittenberger Nachtigall“ für den Reformator in die Schranken. Von all den großen deutſchen Publiziſten des 16. Jahrhunderts iſt er der volkstümlichſte und der fruchtbarſte, der naivſte und

Titelholzſchnitt zu einer der erſten Ausgaben von Hans Sachs „Wittenbergiſche Nachtigal“.
Nürnberg 1523.
(Nach der Ausgabe des Gedichtes von Karl Siegen. Jena 1883.)

liebenswürdigſte, — der mildeſte und verſöhnlichſte, der ſich von allem Fanatismus und Engherzig-Perſönlichen völlig fern hält und am meiſten über die Parteien zu erheben weiß.

In den Handwerkerkreiſen aufgewachſen, als Handwerksmeiſter Zeit ſeines Lebens aufs engſte mit ihnen verbunden, pflegte er die Kunſt des

Meiſterſanges, die vor allem eine Kunſt des mittleren Bürgerſtandes war. Er vollendet das Werk der Meiſter von Speier, Folz und Roſenplüt. Die Tabulatur flößt auch ihm ſcheue Ehrfurcht ein, und ein Verſtoß gegen ihre platten äußerlichen und mechaniſchen Formgeſetze erſcheint ihm, wie all den andern Genoſſen als die ſchlimmſte Sünde gegen die Poeſie. Er dichtet in fremden Tönen und erfindet ſich auch ſeine eigenen Strophengebilde und Melodien: die „Silberweis“, den „Roſenton“, die „Hohe Bergweis“ u. a. Aber er erweitert das Stoffgebiet des Meiſtergeſanges nach allen Seiten hin. In ſteifen, ſchwerfälligen, verkünſtelten und verwickelten Strophenformen legt er die ganze Summe ſeines Wiſſens und Glaubens nieder: ſein chriſtlich-religiöſes Bekenntnis, mehr Bekenntnis als chriſtliches Gefühl und Empfindung, Ermahnungen und Aufrufe, Betrachtungen, Lehren, nützliche Kenntniſſe, Schilderungen und Beſchreibungen, Fabeln, Schwänke und Erzählungen, — alles durcheinander, wie er es eben verſtand, noch ohne zwiſchen Kunſt und

Titelſeite einer Hans Sachs'ſchen Dichtung,
die, wie viele der Dichtungen des Meiſters, als Flugblatt erſchien. Der Holzſchnitt ſtammt von Sebald Beham. (Nach Muther, a. a. O.)

Wissenschaft, zwischen Gestaltung und Erkenntnis zu unterscheiden, noch ohne Sinn für das, was die Versform in der Poesie eigentlich bedeutet. Glücklicherweise verfaßte er jedoch nicht nur Meistergesänge, sondern auch Spruchgedichte von wesentlich einfacherer und darum deutsch-volkstümlicherer Form, kurze acht- und neunzeilige paarweis gereimte Verse von jambischem Rhythmus. Eigentlich deutsche Verse waren das nicht, wie die altdeutschen Reimpaare, wie die „Knittelverse" des Goethe'schen „Faust". Deren tiefstes und feinstes Wesen war ihm noch verborgen, und statt die Silben nach ihrem Lautwert zu messen, Hebungen und Senkungen voneinander zu unterscheiden, zählte er sie mechanisch ab. Es fehlte dem Hans Sachs'schen Vers der charakteristische Wechsel zwischen Hebung und Senkung, jegliches Verständnis für den Unterschied der Betonungen und daher die Beweglichkeit und Anschmiegsfähigkeit des urdeutschen Verses. Dieser hatte romanische Form angenommen und damit seine innerste Natur verleugnet. Immerhin aber entlastete sich unser Poet in seinen Spruchgedichten von der Pedanterie und der wertlosen Formspielerei des Meistergesanges und konnte ungezwungener, schlicht-natürlicher und inhaltlicher reden. Auch die Spruchgedichte sind sachlich von der buntesten Mannigfaltigkeit. Wirklich künstlerisch wirkt der Dichter freilich nur dann, wenn er über die bloße Beschreibung sich erhebend, ein anschauliches Phantasiebild entwirft und noch mehr, wenn er zu erzählen anfängt, allerhand hübsche Fabeln und Schwänke, die er aus allen möglichen Büchern sich zusammenträgt, aus der ganzen reichen, damals über Europa verbreiteten Schwank- und Erzählungslitteratur. Mit ihnen gesellt sich Hans Sachs zu den Boccaccio und Chaucer, den großen Begründern und Vorkämpfern des bürgerlichen Realismus in der nachchristlichen Litteratur Europas. Und er spricht aus seinen Schwänken und Erzählungen als ein eigener Charakter zu uns. Er ist nicht der elegante, beißende und frivole, an allerhand Sexuellem sich köstlich erbauende Boccaccio, nicht ein vornehmer patricischer lebensfroher Chaucer, sondern ein schlichter deutscher Handwerkermeister von patriarchalisch-hausväterlichem Wesen mit einem schalkhaft-humoristischen Lächeln um den Mund, ein gutmütig-gemütlicher Geist, der niemandem wirklich weh thun will und auch die Bösen und Schlechten nur kopfschüttelnd betrachtet und mit einem halben Mitleid und Bedauern, da es ihnen doch eigentlich recht schlimm ergehen muß. Er hat etwas von dem braven Gottvater an sich, der in dem „Spiel von den ungleichen Kindern Evä" Religions- und Katechismus-Unterricht abhält. So fühlt sich auch Hans Sachs vor allem als Schulmeister und Berater seiner lieben Mitmenschen. Den einen Finger hat er immer mahnend emporgehoben, ein Weisheitssprüchlein, eine moralische Lehre stets auf der Zunge und, behaglich zurückgelehnt, erzählt er sein Histörchen, von dem er ängstlich alles fern hält, was anstößig sein könnte. Er ist peinlich ehrbar und Feind alles Lasciven und brutal

Sinnlichen, jeder Zote und jedes geschlechtlichen Witzes. Darauf hält vor allem seine Dichtung, daß sie keinerlei Gemeinschaft mit der „Frau Wollust“ pflegt.

Hans Sachs stand im reifsten Mannesalter, als er sich mit besonderem Eifer der dramatischen Dichtung zuwandte.

Luther und die Reformatoren brachten dem Theater ein freundliches Wohlwollen entgegen. Freilich war es ihnen dabei um die Kunst weniger zu thun als um Predigt, Lehre und Ermahnung, deren sich das Drama befleißigen sollte. Und vor allem konnte man sich seiner auch als eines mächtigen Werkzeuges in dem Kampf gegen das Papsttum bedienen, die gegnerischen Anschauungen leicht und bequem als Lügen nachweisen, die Anhänger des Alten verspotten und lächerlich machen. Das geistliche Drama des Mittelalters lebt weiter und nimmt nur einen strengeren protestantischen Charakter an. Es wird ernster, nüchterner und rationalistischer. Die Teufelsspäße verschwinden und die allzu burlesken Scenen, wie auch die vielfachen bunten und phantastischen Elemente der Heiligenlegenden. Auch gegen die theatralische Darstellung der Person Christi und seiner Leidensgeschichte wehrte sich das protestantische Gewissen. Um so eifriger beutete man sonst die Bibel aus. Das Drama in deutscher Zunge liebt dieselben Stoffe und Gestalten wie das lateinische Drama: die Geschichten vom keuschen Joseph, von der Susanna im Bade, vom Tobias, von Judith und Holofernes, Esther und Ahasver, vom verlorenen Sohn, vom reichen Mann und armen Lazarus tauchen in immer neuen Variationen auf, wobei der eine Verfasser vom anderen unbedenklich entlehnt, was ihm gut dünkt. Auch die römische und seltener die vaterländische Geschichte, die Novellen- und Erzählungslitteratur werden als Quellen benutzt. Die Moralitäten bestehen daneben fort und die Fastnachtsspiele, die bald einen mehr allegorisch-moralischen und didaktisch-satirischen Charakter, bald ein realistisches Gepräge tragen und dann irgend einen der bekannten Schwänke in Gesprächsform umsetzen. Der breite episch-chronikalische Stil der alten Passionsspiele, der jede Handlung und Begebenheit dem Zuschauer vor Augen führt, wird noch vielfach angetroffen, aber auch die antike Komödie übt ihren Einfluß aus und veranlaßt das Bestreben nach einem geschlosseneren Aufbau, nur löst sich dann die Handlung zu sehr in bloße Gespräche und Berichte auf. Jenes ist mehr der Fall in der Schweiz und überhaupt in den Gegenden, wo das Theater in den Händen der bürgerlichen Welt blieb und damit das alte volkstümliche Gepräge sich bewahrte, — dieses in dem Drama, das auf den gelehrten Schulen und Universitäten zur Aufführung kam und aufs innigste verbunden Hand in Hand mit dem lateinischen Drama ging.

Auf schweizerischem Boden trieb das Reformationsdrama seine ersten Früchte. Hier behielt das Theater vor allen anderen Gegenden seinen volkstümlichen öffentlichen Charakter, in dem die Bürger selber als Dar-

steller auftraten, — und bis in die Gegenwart hinein hat sich denn hier auch das alte echte Volks- und Bürgerspiel am lebendigsten erhalten. Der Berner Maler Nikolaus Manuel (geb. um 1484, gest. 1536) trat seit 1522 mit scharfen satirisch-didaktischen Fastnachtsspielen gegen das Papsttum und die Verderblichkeit der Klerisei auf, zahlreiche biblische Dramen gelangten auf die Bühne, von denen einige, wie die Luzerner Osterspiele in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, oft zwei Tage zur Aufführung gebrauchten und Hunderter von Darstellern bedurften. Auch ein „hüpsch spyl von dem frommen und ersten Eydgenossen, Wilhelm Thell genannt", erschien zu Ury auf der Volksbühne. In den sächsischen Landen ließen sich vor allem die gelehrten Schulen die Darstellung dramatischer Werke angelegen sein. Pädagogische Absichten treten damit deutlicher hervor, deutlicher theologische Tendenzen. Hier ragte am bedeutendsten Paul Rebhun (gest. 1546) hervor, der seine Werke nach dem Muster der Griechen und Römer mit Chorgesängen ausstattete und antike Metren einzuführen suchte, auch in der Komposition sich strenger an das Drama der Alten anlehnte. Georg Rollenhagen, der Verfasser des „Froschmeuselers" schrieb „der Jugend in Schulen und Gesellschaften zu vnterricht und zu nützlicher Christlicher vbung", ein Schauspiel von des „Ertzuaters Abrahams Leben und Glauben", und Johann Agricola eine Tragödie von Johannes Huß.

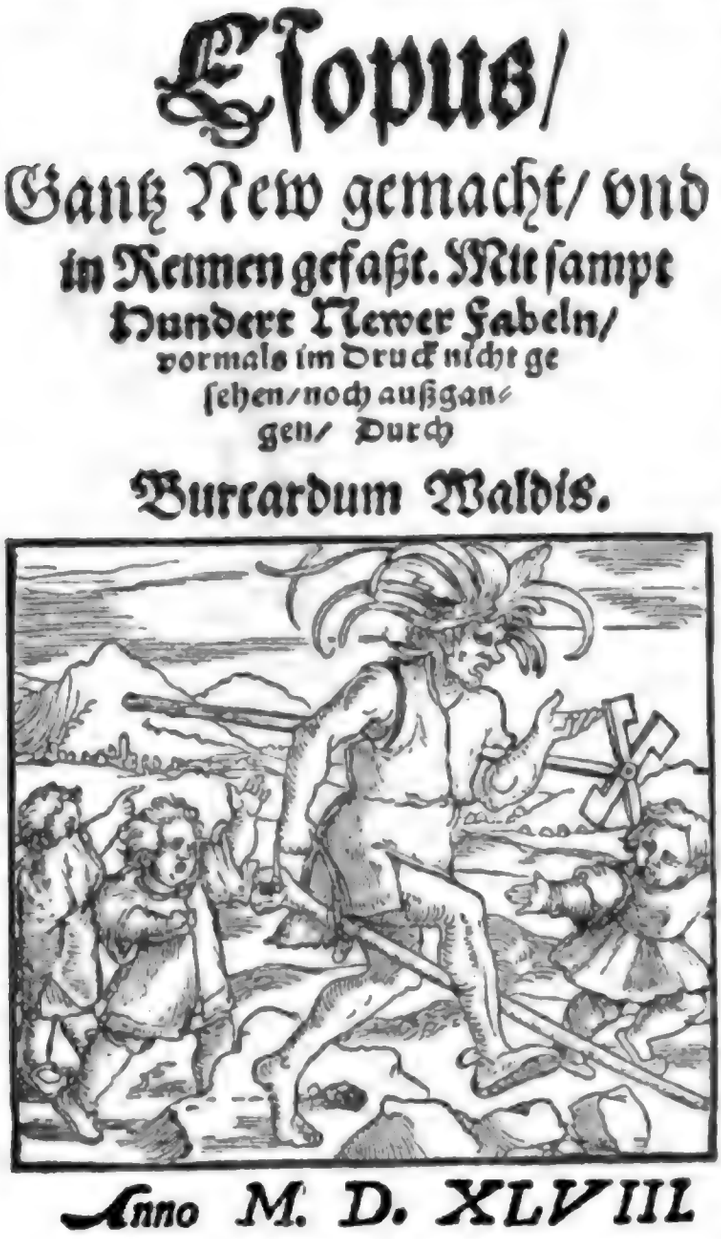
Nürnberger Schembartläufer vom Jahre 1449.
Die Tracht ist weiß mit grünem rechten Ärmel und grünem Hut. Die Verzierungen grün auf weiß.
Der Schembartlauf gehörte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa zu den Hauptfastnachtsvergnügen der Nürnberger und steht so in Beziehungen zu den Fastnachtsspielen. Im Jahre 1348 waren bei einem Aufstande der Zünfte gegen die städtische Regierung allein die Metzger dem Rat treu geblieben und erhielten nach Niederwerfung des Aufstandes das Recht, zu Fastnacht einen Maskenumzug zu veranstalten, das Schembartlaufen, wobei allerhand Neckereien und Verspottungen getrieben und auch Dialoge und Schwänke aufgeführt wurden. Die Metzger verkauften ihr Recht öfter an andere Zünfte, und der Schembartlauf wurde von Jahr zu Jahr prunkvoller und auch ausgelassener.

Im Elsaß und in Süddeutschland gediehen Bürger- und Schuldrama nebeneinander. Spät erst hatte sich Hans Sachs mit vollem Eifer auf die Pflege des Dramatischen geworfen, und in rascher Aufeinanderfolge gingen zahlreiche Tragödien, Komödien und Fastnachtsschwänke aus seiner Feder hervor. Die Universalität seines Schaffens tritt auch hier

deutlich hervor. Jeder Stoff ist ihm recht, und er verwertet Erzählungen aus der biblischen, wie aus der römischen Geschichte, aus der antiken Mythologie, aus der alten und neuen Sagenwelt, wie aus der Novellen- und Schwanklitteratur. In den Reigen der biblischen Gestalten treten Achilles und Klytämnestra hinein, Tristan und Isolde, Fortunat, der hörnerne Siegfried und die schöne Melusine, Boccaccio'sche Figuren, die keusche Römerin Virginia, Alexander der Große, Kleopatra, Romulus und Remus u. s. w. u. s. w. Die dramatische Form ist noch unreif und naiv, und für das höhere und ernstere Drama fehlt es dem wackeren Poeten an der rechten Begabung überhaupt, an Schwung und Kraft des Innenlebens. Um so besser gelangen ihm die Fastnachtspiele. Sie atmen denselben Geist wie die kleinen Erzählungen und Schwänke. Der Dichter hat hier den Vorteil, daß er aus vertrauter Nähe, aus der eigenen Beobachtung schöpfen und die kleine Alltagswelt, die ihn stets umgab, schildern und darstellen kann, kleine Ehestandsscenen, zänkische Xantippen und arme Pantoffelhelden, verbuhlte Weibchen, dumme Bauern, pfiffige Schelme, Narren und Thoren.

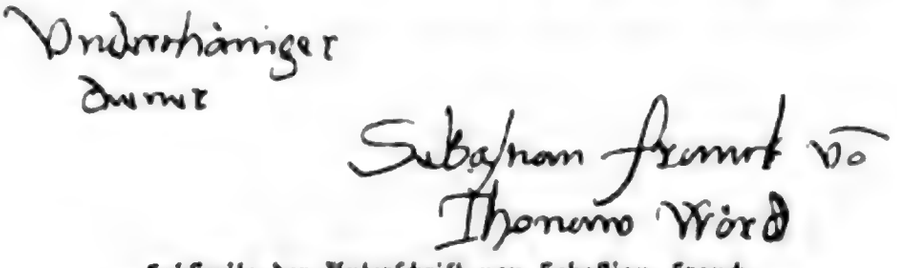
Nürnberger Schembartläufer vom Jahre 1460. Die Tracht ist halb rot, halb weiß; aus dem Kolben sprüht durch eine künstliche Vorrichtung Feuer. (Siehe die Anmerkung zum vorigen Bild.) Der letzte von Hans Sachs besungene Schembartlauf fand im Jahre 1539 statt.

Kleine Schwänke und Erzählungen, Fabeln und Histörchen, wie sie Hans Sachs erzählt hatte, bildeten auch in dieser Zeit noch immer die Hauptmasse der deutschen Litteratur. Man fand bei ihnen zugleich Unterhaltung und Belehrung. Keiner besaß die Universalität unseres Nürnberger Poeten, keiner seine Emsigkeit und seine reiche Schöpferkraft. Die alten äsopischen Fabeln wurden u. a. von Erasmus Alberus (geb. um 1500, gest. um 1553) und Burkard Waldis (geb. um 1490, gest. um 1556) in ein neues Gewand gekleidet; jener kehrt mehr das Spitzig-Satirische, dieser mehr das Lehrhafte hervor. Johannes Agricola und der Wiedertäufer Sebastian Franck von Donauwörth nahmen sie in ihre Sammlungen deutscher Sprichwörter auf, um durch ihre Erzählung den Sinn und die Be-



Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Burkhard Waldis' „Esopus".
Gedruckt 1548 zu Frankfurt durch Hermann Gülfferich.

deutung der Sprichwörter beſſer zu illuſtrieren. Jörg Wickram in ſeinem „Rollwagenbüchlein", Jacob Frey in ſeiner „Gartengeſellſchaft", Martin Montanus, Michael Lindener u. a. ſammelten die Schwänke von alter und neuer Herkunft, heimiſchen und fremden Urſprungs; die pikanten Geſchichten Boccaccio's und die ſchlüpfrigen Facetien der Humaniſten, eines Poggio und Bebel miſchen ſich mit den Weisheitsparabeln altorientaliſcher Herkunft und ſchlichten volkstümlichen Anekdoten. Dieſe Bücher ſind von höchſtem kulturgeſchichtlichen Reiz und gewähren uns einen tiefen Einblick in die Anſchauungen und Überzeugungen, in das Denken und Empfinden, ſowie in die Sitten und das alltägliche Treiben des deutſchen Volkes, der Bürger und Bauern, der Pfaffen, der Landsknechte, der fahrenden Schüler u. ſ. w. Große Kunſt darf man bei ihnen freilich nicht ſuchen. Neue volkstümliche



Faksimile der Unterſchrift von Sebaſtian Franck
von einem Schreiben vom Jahre 1533 an den Bürgermeiſter von Ulm.

Gestalten, wie früher der Till Eulenspiegel und der Pfaff von Kahlenberg, erscheinen. Das Buch vom „Fuckenritter", einem Vorläufer des Freiherrn von Münchhausen, enthält eine Zusammenstellung von allerhand Lügengeschichten und Aufschneidereien, der Pfarrer Wolfgang Büttner erzählte 627 Historien, seine schimpfliche Wort und Reden, welche dem um 1515 gestorbenen sächsischen Hofnarren „Claus Narr" zugeschrieben wurden, und der Trebbiner Stadtschreiber Bartholomäus Krüger sammelte aus dem Munde des Volkes die Geschichten, die über Hans Clauert, einen vom Geschlechte der Till Eulenspiegel umliefen. Ein litterarisch nicht ungeschickter unbekannter Verfasser vereinigte gegen Ausgang des Jahrhunderts in dem Buche von der „Schildbürger" wunderseltsamen abendtheurlichen Geschichten und Thaten all die zahlreichen Späße und Anekdoten, die in den deutschen Landen zur Verspottung des dummen und beschränkten Pfahlbürgertums in den kleinen Städten und Ortschaften umherliefen und noch umherlaufen. Bald sind es die Schildaer, bald die Schöppenstedter, bald die Krähwinkler, bald die Tripstriller oder die Beckumer, von deren Einfalt das deutsche Volk sich gutmütig lachend lustige Scherze zu erzählen weiß. Ein anderes Volksbuch behandelte die Sage von Ahasver, dem ewigen Juden, während die seit alter Zeit umherlaufenden Geschichten von den Zauberkünsten und geheimen Wissenschaften großer Naturforscher, eines Albertus Magnus, eines Scotus, eines Paracelsus jetzt auf einen Magier Faust übertragen wurden, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als Astrolog, Wahrsager und Taschenspieler in Deutschland umherzog. Wie die Gestalt des spanischen Don Juan, so verkörperte auch die des in Volksbüchern verewigten deutschen Faust ein gut Stück der Seele der Renaissanceperiode, ihre Sehnsucht nach Wissen und Erkenntnis, nach schrankenloser Macht über Himmel und Erde, ihre prometheischen Gelüste und ihren heißen Sinnendrang. Faust trotzt dem Himmel und verkauft seine Seele dem Teufel, um im Irdischen triumphieren zu können. Aber erst einem Goethe war es beschieden, diesen Faust zu einer Idealgestalt zu verklären. Im 16. Jahrhundert lebten noch zu mächtig die mittelalterlich-religiösen Stimmungen fort, und Übergangsstimmungen füllen das Volksbuch an. Noch erscheint die weltliche Wissenschaft, welche der kirchlichen kämpfend entgegentritt, als teuflische Wissenschaft; man fürchtet sie und staunt sie doch an voll halber Bewunderung und grausen Zagens. Noch ermangelt der Faust eines edleren und tieferen Innenlebens und ist nicht viel mehr als eben ein Zauberer, dessen Kunststücke man mit offenem Munde anstarrt. Wie recht und billig stirbt er in Verzweiflung über seinen Abfall von Gott und fährt jammervoll zur Hölle nieder.

Für das Unterhaltungsbedürfnis der deutschen Gesellschaft sorgten außerdem noch zahlreiche Romane, die jedoch fast alle dem Auslande entstammten. Zunächst sind es noch immer die französischen Rittererzählungen,

Warhafftige Contrafactur / aller geſtalt vnnd maſſen zuſehen / diſe Bildnuß / von einem Juden von Jeruſalem / AHASVERVS genannt / welcher fürgibt / wie das er bey der Creutzigung Jeſu Chriſti geweſen / vnd bißhero von Gott beim Leben erhalten worden. Sampt einer Theologiſchen Erinnerung an den Chriſtlichen Leſer / mit glaubwürdigen Hiſtori Exempeln illuſtriert vnd vermehrt.

Titelblatt der dritten Ausgabe des Volksbuches vom „Ewigen Juden".

Gedruckt 1619 zu Augsburg bei J. Mangin.

(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

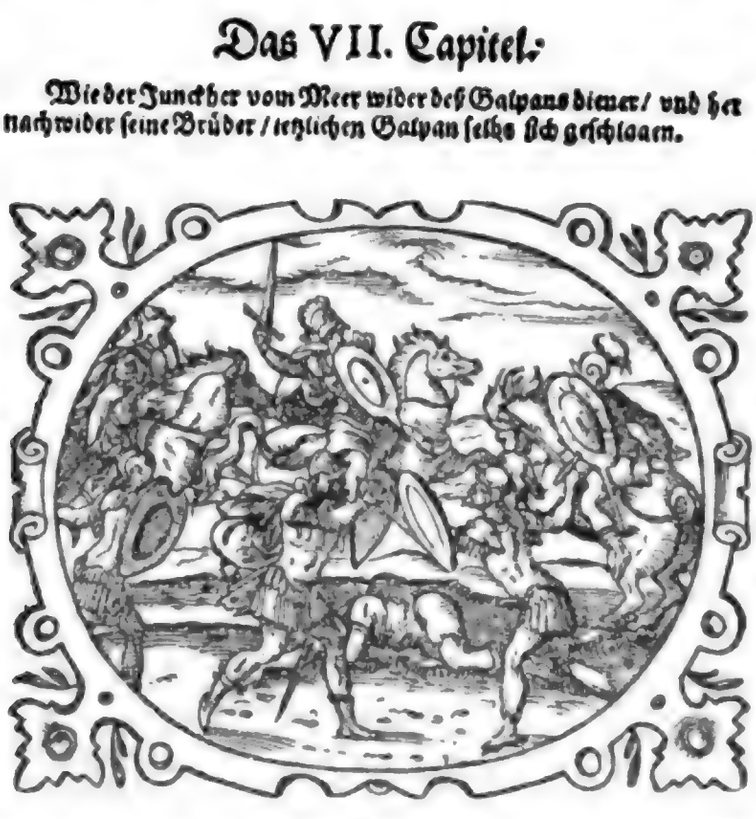
die mit Heißhunger verſchlungen wurden, die Geſchichten von dem mächtigen Rieſen „Fierabras“ (1533) und den „vier Haymonskindern“ (1535) aus dem alten Karolingiſchen Sagenkreis, vom „Kaiſer Octaviano, ſeinem weib und zweyen ſünen, wie die in das ellend verſchickt ond wunderbarlich in Franckreich bey dem frummen Künig Dagoberto widerumb zuſammen komen ſind“ (1535) und von der „ſchönen Magelona“ (1536). 1569 kam der ſpaniſche „Amadis“ nach Deutſchland, allen Ehrliebenden vom Adel, züchtigen Frauwen und Jungfrauwen, ſehr nützlich und kurtzweilig zu leſen, und zieht ſich mit

Holzſchnitt aus der erſten Ausgabe des von Veit Warbeck aus dem Franzöſiſchen überſetzten Romanes von der „Schönen Magelone“.

Druck von Heinrich Stayner in Augsburg aus dem Jahre 1536.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek in Berlin.)

ſeinen unendlichen Fortſetzungen durch die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hin. 1594 erſchien das letzte, das vierundzwanzigſte Buch. Gegen Ende des Zeitraumes drangen dann auch die Schäfer- und Schelmenromane ein. Der deutſche Roman trieb ſeine erſten Reiſer. Jörg Wickram, der vielgewandte Gerichtsſchreiber von Kolmar, der Verfaſſer des „Rollwagenbüchleins“, Didaktiker und Dramatiker, begründete ihn mit ſeinen vier Erzählungen: „Gabriotto und Reinhard“, „der jungen Knaben Spiegel“, „die guten und böſen Nachbarn“ und „der Goldfaden“, welche in der Zeit von etwa 1553 bis 1557 herauskamen. Die Freude an bunter Stofflichkeit, an Abenteuern und äußerlichen Geſchehniſſen herrſcht in ihnen noch vor. Aber daneben tragen ſie einen bürgerlichen Charakter und moraliſch-

didaktische Tendenzen zur Schau und können als ein ursprüngliches und echtes Erzeugnis des deutschen Geistes des 16. Jahrhunderts angesehen werden. Sie schildern das Leben des Mittelstandes, nur mehr phantastisch als realistisch. In zweien von ihnen kommt ein sozialer Konflikt, der Unterschied des Standes, zum Ausdruck: In „Gabriotto und Reinhard“ vermag brennende Liebe die Unterschiede der Geburt nicht zu überwinden, während sich im „Goldfaden“ der arme Hirtensohn Lewfrid schließlich seine angebetete Grafentochter erobert. Immerhin stellt Wickram dem ausländischen Ritterroman die ersten Versuche eines bürgerlichen Familienromanes entgegen, der in dieser Zeit allerdings noch keinen Erfolg haben sollte und erst im 18. Jahrhundert zur Blüte gelangte. Er geht einstweilen wirkungslos vorüber, ohne Nachahmung zu finden, und Wickrams Kunst erliegt der überlegenen des Auslandes. Über ihn schreitet der Amadis hinweg.



Holzschnitt aus der deutschen Übersetzung des Amadis-Romanes, Folio-Ausgabe vom Jahre 1583. Gedruckt von Sigismund Feyerabend in Frankfurt 1583.

Auch das deutsche Drama suchte in den neunziger Jahren neue Anregungen in der Fremde. Während bei uns noch die Darstellung theatralischer Werke ausschließlich in den Händen von Dilettanten lag, in den Händen von Handwerkern und Schülern, und die dramatischen Aufführungen nur zur Verherrlichung besonderer festlicher Gelegenheiten stattfanden, hatte sich in den übrigen Ländern des europäischen Westens bereits seit längerer Zeit ein besonderes Berufsschauspielertum entwickelt und die mimische, wie deklamatorische Kunst zu einer Feinheit und Größe ausgebildet, von der man in dem ästhetisch weit zurückgebliebenen Deutschland noch keine Ahnung besaß. London besaß in den Tagen Shakespeare's und Ben Jonsons bereits sieben bis acht stehende Theater und Schauspieler, wie die Brüder Burbadge, welche der Darstellung der größten Meisterwerke gewachsen waren. Auch nach Deutschland kamen diese fremden Schauspieler

auf ihren Wanderzügen hin, um an den fürstlichen Höfen und in den Städten Lorbeeren und Geld einzuernten. Von Süden her erschienen die italienischen Komödianten mit den lustigen Intermezzi der commedia dell' arte, mit ihren stehenden Possenfiguren, dem Pantalone, dem Brighadella, dem Truffaldino u. s. w., erschienen in Österreich und Süd-Deutschland, während von Norden und Nordwesten, über Dänemark, vor allem über die Niederlande kommend, englische Schauspieler eindrangen. Seit den neunziger Jahren treten sie in reicherer Anzahl auf, erlernen die deutsche Sprache und setzen sich dauernder fest, durchstreifen auf ihren Wanderzügen ganz Deutschland und Österreich und ziehen bis ins polnische Gebiet hinein. Der dreißigjährige Krieg erst läßt die Besten nach England zurückkehren, vereinzelt erscheinen sie auch während dessen und von neuem nach Abschluß des Friedens, ohne jedoch die alte Bedeutung wieder zu erlangen. Junge Leute von deutscher Geburt mischten sich wohl bald in ihre Reihen, andere verlockten ihre Kunst und ihre Erfolge, daß sie sich auf eigene Faust ins Land hinaus getrauten, und so bildete sich allmählich auch ein deutsches Berufsschauspielertum heran, das jedoch erst nach Ende des dreißigjährigen Krieges bedeutsamer hervortritt.

Die englischen Komödianten erregten in ganz Deutschland das größte Aufsehen. Schon ihre Theaterbuden mit den Bühneneinrichtungen der Heimat gewährten einen neuen Anblick. Dazu kam die Pracht der Kostüme, die Mannigfaltigkeit der Ergötzungen, die sie boten: Tänze aller Art, Springer- und Fechterkunststücke, Pantomimen und große Triumphzüge, viel Gesang und Musik, und vor allem die Späße des Clown. Auch waren es keine Schauspieler untersten Ranges, die in England selber keine Rolle zu spielen vermochten, vielmehr zum Teil tüchtige Kräfte, die sich bei den deutschen Fürsten und Bürgern in Ansehen zu setzen wußten und selbst vor dem Kaiser spielen durften. Ihre Kunst wurzelte, wie die englische zur Zeit Shakespeare's überhaupt, im Naturalismus, ohne daß deshalb Würde und Feinheit des Spieles, dort, wo sie notwendig, ausgeschlossen waren. Sie bringen die neuen dramatischen Dichtungen ihrer Heimat mit, spielen zuerst in englischer, später in deutscher Sprache, schreiben sich selber Stücke, wie sie für das Alltagsbedürfnis nötig sind, und führen die Werke deutscher Poeten auf, so gewißlich die ihrer fürstlichen Gönner, des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, des Landgrafen Moritz von Hessen.

Shakespeare's Dichtungen erscheinen zum erstenmale bei uns auf der Bühne, neben Shakespeare Marlowe und andere Dramatiker der Elisabethanischen Zeit. Dürfen wir annehmen, daß z. B. Marlowe's Werke in der ersten Zeit so zur Aufführung kamen, wie man sie in London sah, oder brachte man schon von Anfang an Bearbeitungen der schlechtesten Art mit, dürftige Auszüge, die von dem geistigen und künstlerischen Wesen der Urwerke so gut wie nichts mehr verraten und nur den Gang der äußeren Handlung

einigermaßen feſthalten? Sollten dieſe engliſchen Schauſpieler ſo gar keine Ahnung gehabt haben von dem Weſentlichen und Großen, das den tiefſten und eigentlichſten Wert der Dichtung ihrer Zeit- und Landesgenoſſen ausmachte? Die Dramen der engliſchen Komödien, die uns überliefert ſind, namentlich in der „Sammlung engliſcher Komödien" vom Jahre 1620, verraten noch immer eine ſehr rohe und naive Kunſt, und der Shakeſpeare, wie man ihn vor dem dreißigjährigen Kriege auf der deutſchen Bühne ſah, hat kaum etwas gemeinſam mit dem Shakeſpeare des gleichzeitigen engliſchen Theaters. Aber keine Kunſt iſt ſo abhängig von dem Geſchmack und der Bildung, von den Forderungen und dem Beifall des Publikums, wie die Berufsſchauſpielkunſt. Und ſo darf man vielleicht eher annehmen, daß die engliſchen Komödianten in Deutſchland verrohten, als daß ſie ſelber die Verroher der deutſchen Kunſt waren. Gewiß kamen ſie nicht als Pioniere herüber, um das Banner einer höheren Kunſt aufzupflanzen und in dem deutſchen Volk den Sinn und das Verſtändnis für die Größe eines Shakeſpeare zu erwecken, es waren keine vornehmen litterariſchen Geiſter, wie es die Surrey und Wyatt in England geweſen waren, die Juan Boscan und Garcilaſo de la Vega in Spanien, welche eine äſthetiſche Aufklärung und Verfeinerung des Volkes anſtrebten, ſondern ſie machten aus ihrer Kunſt ein Geldgewerbe und unterwarfen ſich daher dem Geſchmack der rohen Menge. Sie halfen das alte deutſche Bürger- und Volkstheater zu untergraben, welches die Kunſt allerdings noch nicht um der Kunſt willen pflegte, aber doch im Dienſt höherer, geiſtiger Lebensintereſſen ſtand, und legten den Grund zu einem neuen Theater, dem Geſchäftstheater, das in erſter Reihe dem Gelderwerb diente und bis zum heutigen Tage die Dichtung nur gelegentlich gefördert, ihr ebenſoviel geſchadet, wie genützt hat.

Auch die engliſchen Komödianten thaten für die Entwickelung des deutſchen Dramas keineswegs, was ſie hätten thun können, — wären ſie wirklich als Verkünder Shakeſpeare's erſchienen, als ideale Vertreter ihres Berufes, um eine gereiftere äſthetiſche Bildung bei uns auszubreiten. Auf ſo große Vorbilder die von ihnen aufgeführten Dramen zurückgehen, ſo zeigen ſie doch einen ſo grellen Abſtich von jenen, ſie haben eine ſo außerordentliche Rückentwickelung erfahren, daß ſie ſich nicht allzuweit über das deutſche Reformationsdrama erheben. Immerhin bedeuten ſie einen künſtleriſchen Fortſchritt. Die Handlung iſt eine bewegtere und ſinnlichere, wirkſamer aufgebaut, die Geſtalten erſcheinen lebendiger und charakteriſtiſcher, ſchärfer tritt der Wechſel zwiſchen Ernſtem und Komiſchem hervor. Von Vorteil war es auch zunächſt, daß die Proſa nun auf der Bühne zu Gehör kam und den eintönigen Vers der bisherigen Dramatik zu verdrängen ſuchte. So geſchah eine Annäherung an das Leben und die Natur, welche für die deutſche Kunſt damals eine der erſten und wichtigſten Erforderniſſe war. Das gelehrte Schauſpiel der Geiſtlichen und der Schulmänner war

gerade davon am weiteſten entfernt, gerade das ernſte Schauſpiel wuchs als ein dürres Gewächs in dumpfen Schulſtuben heran und blieb ſchon um ſeiner vorwiegend bibliſchen Stoffe willen und auch, wenn es zur Geſchichte Griechenlands und Altroms hinabſtieg, der Wirklichkeit entfernt. Auch der religiöſe Geiſt verhinderte eine echte realiſtiſche Darſtellung, und die Frömmigkeit erlaubte keine freiere und phantaſievollere Durcharbeitung der gegebenen heiligen Stoffe. Gewiß führten auch die engliſchen Komödianten bibliſche Dramen auf und ſuchten ſich damit bei den Magiſtraten und geiſtlichen Behörden wohl in beſondere Gunſt zu ſetzen, aber der weſentliche Geiſt ihres Repertoires iſt der der Weltlichkeit, des Sinnlichen und des Irdiſchen. Ihre Kunſt, ſo ſchwach ſie iſt, iſt doch in ganz anderem Maße Kunſt um der Kunſt willen, Freude an der Geſtaltung friſchen Lebens, Luſt an der Verkörperung des Menſchen. Und

Engliſcher Pickelhering.

Nach einem Einblattdruck mit politiſchem Gedicht vom Jahre 1621.

Das Bild, ein Kupferſtich, zeigt den Pickelhering, die komiſche Figur der engliſchen Komödianten, die ſpäter auch von deutſchen Wandertruppen übernommen wurde und lange eine ſtehende komiſche Figur blieb. Auf der obigen Abbildung muß man ſich die Äxte und Beile wegdenken, die nur auf den politiſchen Inhalt des Gedichtes Bezug haben, ſonſt iſt der Anzug die typiſche Tracht des Pickelherings.

Digitized by Google

was diese Abkehr von der Didaxis und Moralisterei für die ästhetische Ausbildung bedeuten konnte, das haben hinreichend die ganzen künstlerischen Bestrebungen dieser Epoche bewiesen. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts dämmerte für Deutschland das allererste matte und trübe Morgenlicht jener ästhetischen Kultur herauf, die mit der Renaissance gekommen war und die in den anderen Litteraturen so herrliches hervorgebracht hatte.

Vielleicht war es, wie gesagt, die damals bei uns verbreitete, so schwache Empfänglichkeit für Poesie, daß die englischen Komödianten keine Dramen bieten konnten, wie man sie bei ihnen daheim sah. Vielleicht war es gerade der Einfluß des noch rohen deutschen Geschmackes, daß der Clown in ihren Truppen sehr bald zum ersten und wichtigsten Schauspieler wurde, der allein das Glück und den Erfolg verbürgte. Errang er sich nicht vielleicht erst auf deutschem Boden diesen Ehrenplatz? Allein Robert Browne, der erste von den Direktoren, der mit einer Truppe in Deutschland sich dauernd niederließ, spielte nicht im Fach der Komiker, während später immer nur die Clowns an der Spitze der wandernden Gesellschaft stehen. Der Clown spielt dann auch die erste Rolle im Drama der englischen Komödianten. Im Grunde ist er in jedem der Hauptheld und immer derselbe Spaßmacher. Die mannigfaltigen Gestalten, unter denen er in den Werken der Elisabethaner erscheint, darf man auf deutschem Boden nicht mehr suchen. Er ward zu einer stehenden Figur, die in jedes Drama eingeschoben werden konnte. Er besitzt volkstümlichen Witz und derbe Komik und ist am freigebigsten mit Zoten und allerhand Scherzen, die mit des Leibes Notdurft zusammenhängen. Gewiß aber fand er damit bei seinem Publikum den größten Anklang.

Auch auf das deutsche Drama übte das der englischen Wandertruppen seinen Einfluß. An verschiedenen deutschen Fürsten hatten diese besondere Gönner gefunden und waren in deren Dienste getreten. Die Truppe John Spencers besaß einen Rückhalt an dem Kurfürsten von Brandenburg und dem von Sachsen, Robert Browne stand zu verschiedenen Malen in enger Verbindung mit dem Landgrafen Moritz von Hessen, der selber — verloren gegangene — Schauspiele schrieb, während sich Thomas Sackville einen Beschützer in dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig erworben hatte. Auf der Bühne führte Sackville den Namen Jan Posset, und Jan Posset heißt die stehende Hanswurst-Figur in den Dramen des Herzogs. Diese stehen unter den Einwirkungen des Dramas der englischen Komödianten und verraten deren Vorliebe für schreckliche Greuel- und Blutthaten, sowie für derbe, schwankartige Späße. Auch brechen sie mit dem Vers und führen die Prosa ein. Nicht so weit ging der Nürnberger Dramatiker Jakob Ayrer. Die alten Reimpaare hat er beibehalten, aber eine rein äußerlich bewegte, aufgeregtere Handlung mit großen Spektakeln und Hanswurstspäßen bildet auch für ihn noch das Wesen der theatralischen Poesie.

England im Zeitalter Shakespeare's.

Das England des 16. Jahrhunderts. Der Charakter der englischen Kultur. Vorherrschaft des Poetischen und Phantasievollen im Geistesleben. Die Wissenschaft. Bacon von Verulam. Die Dichtung der Übergangszeit. Die schottische Schule. John Skelton. Die Anfänge der Berufs-Schauspielkunst in England. Heywood. Die Einwirkungen der italienischen Poesie und die italienische Schule in England. Wyatt, Surrey und die Lyrik der Renaissanceperiode. Der Petrarkismus. Die Herrschaft der Phantasie in der Poesie. John Lily. Sidney. Edmund Spenser. Das Drama. Die Bedeutung des englischen Dramas der Elisabethanischen Zeit für die Entwickelungsgeschichte der Weltpoesie. Die Befreiung des Germanismus von der Herrschaft des Romanismus, Durchbruch einer germanischen Rassenpoesie. Germanische und romanische Rassenpoesie. Die neuen Entwickelungsfaktoren des germanischen Kunstgeistes. Sieg der Innerlichkeit über den Formalismus. Aufgang einer Poesie der individuellen Charakteristik. Unterschiede zwischen dem germanischen und romanischen Naturalismus. Die Anfänge des neuen Dramas in England. Die antikisierenden Bestrebungen. Das Sturm- und Drangdrama der Elisabethanischen Zeit. Thomas Kyd. Christopher Marlowe. Robert Greene, Peele, Lodge u. s. w. William Shakespeare. Allgemeine Charakteristik seiner Bedeutung und Größe. Der Shakespeare'sche Naturalismus. Vereinigung in der Darstellung des Außen- und des Innenlebens. Die Shakespeare'sche Ichkunst. Shakespeare als Psychologe der Leidenschaft. Sein Lebens- und Entwickelungsgang. Ben Jonson und das Sittendrama. Chapman, Middleton, Heywood Webster, Beaumont-Fletcher, Ford, Massinger u. s. w.

Aus den Kämpfen der roten und weißen Rose war ein neues England hervorgegangen; das Rittertum hatte sich verblutet und das mittelalterliche Feudalsystem lag gebrochen am Boden. Über den zusammenstürzenden Burgen reichten sich das städtische Bürgertum und der König die Hand, um die Grundlagen des modernen monarchisch-parlamentarischen Staates aufzubauen. Der Bürger sah noch in dem Alleinherrscher seinen natürlichen Beschützer und Verbündeten und glaubte, seine eigene Macht zu stärken, wenn er die der Krone unumschränkt anwachsen ließ. Englands Könige und Königinnen dürfen sich alle Akte schrankenloser Willkür erlauben, ohne dadurch an Volkstümlichkeit einzubüßen. Das Parlament besitzt keinen höheren Ehrgeiz, als den treuen Diener des Herrn zu spielen, den stummen Vollzieher seiner Befehle. In der Person des Königs verkörperte sich der nationale Einheitsgedanke, und der Bürger wußte, konnte auf Heller und Pfennig berechnen, was die nationale Einheit für ihn bedeutete. Das Auf-

hören jenes ewigen, kleinen Krieges der Barone untereinander, des Krieges von Stadt gegen Stadt, von Landschaft gegen Landschaft; das alte raufluſtige Rittertum, unter deſſen Herrſchaft Europa ein einziges, großes Kriegslager und Schlachtfeld gebildet hatte, ſah ſich gezwungen, die ſchweren Waffen beiſeite zu legen, und verwandelte ſich in einen höfiſchen Adel, der von der Sonne der Gunſt des ehemals ſo viel und heiß bekämpften Königs lebte. Die Mauern und Türme der Burgen fallen, die Burg verwandelt ſich in einen Palaſt, in ein Schloß, in einen anmutigen Landſitz, deſſen beſter Schmuck nicht mehr die Feſtigkeit und Sicherheit gegen feindliche Geſchoſſe iſt, ſondern die Schönheit, Bequemlichkeit und die den Reichtum des Beſitzers ankündende äußere und innere Pracht. Leben heißt fröhliche Feſte feiern, bankettieren, Maskeraden und Mummenſchanz treiben; der Ritter wird zum Hof- und Staatsbeamten, zum Krieger und Diplomaten, nicht mehr im eigenen Dienſt, ſondern im Dienſt des Königs und der Nation. Eine ungeheure Steigerung des Volkswohlſtandes, ein mächtiges Aufblühen von Handel, Induſtrie und Gewerbe, eine großartige Verfeinerung der ganzen äußeren Lebenshaltung, wie ſie der Reichtum mit ſich bringt, leiten, wie immer, ſo auch die Blüteperiode der engliſchen Poeſie ein. Das „fröhliche Alt-England“ erwacht. Es wird viel gearbeitet, aber man will auch die Luſt des Daſeins genießen. Die Volksſpiele und Volksfeſte, die in Stadt und Land gefeiert werden, die Umzüge, die Vermummungen, die alten Naturfeſte, all die öffentlichen Beluſtigungen, an denen das Jahrhundert ſo reich iſt: ſie finden ein lachluſtiges, behäbiges Geſchlecht, dem die Geſundheit und Kraft aus den Augen leuchtet und das mit tauſend Zungen das Leben froh bejaht.

Der Blick des Engländers fällt auf das Meer hinaus und zum erſtenmal dämmert in ihm die Ahnung auf, daß das große Waſſer für ihn Reichtum, Macht und Herrſchaft umſchließt. Fünf Jahre nach Columbus erſter Fahrt gelangt Cabot an die Nordküſte Amerikas, Cabot, Drake und Cavendiſh führen als die erſten den Engländer auf den Ocean hinaus und weiſen ihn auf die Erwerbungen kolonialer Beſitzungen hin. Eine Kriegsflotte entſteht, und England wagt zur See den Kampf gegen die damalige Beherrſcherin aller Meere; Philipps II. unbeſiegliche Armada wird vernichtet, und Spaniens Oberherrſchaft zur See iſt damit für immer erſchüttert. England aber tritt in die Reihen der europäiſchen Großmächte ein. Ein ſelbſtbewußtes Volk, ſtolz auf ſeine Größe, auf ſeine Kraft und ſeinen Reichtum, wirft ſein Schwert in die Wagſchale der Geſchicke.

Dieſe lebendige und friſche, zu neuer Jugend erwachte Nation zeigt ſich für all die neuen im Ausland emporgekommenen Ideen vollkommen empfänglich; ſie erſchließt ihr Herz dem Humanismus, wie auch dem Geiſt der proteſtantiſchen Reformation. Aber ſie iſt auch weit genug von Rom und Wittenberg entfernt, daß ſie nicht einſeitig, nicht mit ausſchließlicher

Leidenſchaft den neuen Ideen nachjagt und darüber den Zuſammenhang mit der letzten Vergangenheit, mit der eigenen Geſchichte und der bisherigen Entwickelung vergißt. Der Engländer zeigt ſich bereits im Beſitz des lebendigen Ich- und Nationalgefühls, welches das aus der Fremde Kommende im eigenen Geiſte umwertet und ſich nicht ſklaviſch von ihm unterjochen läßt, ſondern Fremdes und Heimiſch-Beſonderes miteinander verſchmilzt. Auf dem Altar des Humanismus opfert er nicht, wie der Italiener, die Volksſeele und ſcheidet gelehrte und volkstümliche Bildung ſchroff voneinander, und in ſeinen religiös-kirchlichen Bedürfniſſen offenbart er in dieſer Zeit noch bei weitem nicht die Heftigkeit und den ſtarken Eifer des deutſchen Lutheranertums. Der Engländer des 16. Jahrhunderts iſt in dieſer Hinſicht im Grunde ein Humaniſt, noch gleichgiltiger gegen die Formen des Bekenntniſſes, freigeiſtig, aufgeklärt, mehr um das Diesſeits als um das Jenſeits bekümmert, und macht aus Gewohnheit die äußeren Ceremonien mit, ohne innerlich tiefer vom religiöſen Geiſt durchdrungen zu ſein. Die engliſche Staats- und Epiſkopalkirche trägt dieſen auf das Äußerliche gerichteten Charakter zur Schau; ſie beharrt noch vielfach bei dem Weſen des alten Kultus und durchtränkt dieſes mit vereinzelten reformatoriſch-proteſtantiſchen Ideen. So ſpiegelt ſich in der Seele der verſchiedenen Völker, der Italiener, der Spanier, der Franzoſen, der Deutſchen, der Engländer die neue Welt der Renaiſſance und Reformation eigenartig und in immer neuer verſchiedener Geſtalt wieder. Jedes Volk hat ſeine beſondere Vergangenheit und ſeinen beſonderen Charakter, aus denen heraus es verſtanden werden muß, aus denen heraus ſeine Wege und Ziele ſich erklären laſſen. Jedes bearbeitet einen Teil des Feldes der gemeinſamen Kultur- und Entwickelungsarbeit mit beſonderem Erfolge und zieht Nutzen aus ihm; jedes bleibt an einer Ecke hinter der Entwickelung zurück und muß in ſpäterer Zeit nachholen, was es in dieſem Jahrhundert verſäumte.

Die große Aufgabe der Zeit, in der europäiſchen Menſchheit die ſchlummernden äſthetiſchen Sinne zu erwecken und zu erziehen, löſten Italien, Spanien und England. Spanien und England bedurften beide der Schulung durch die Italiener, welche die extremſten Nurkünſtler, die genialſten Formaliſten des Jahrhunderts waren. Neues Großes konnten jene nur zum Ausdruck bringen, wenn ſie von den Söhnen Roms, Florenz und Ferraras die dazu notwendige veränderte und aufs höchſte verfeinerte Technik erlernt hatten. Aber keine Kunſt iſt ſo ſehr wie die Poeſie eine Kunſt des Geiſtes, keine wächſt ſo ſehr über das bloß Sinnliche hinaus, keine verkörpert wie ſie das Sein des Menſchen in ſeiner ganzen Geſamtheit, den hörenden und den ſchauenden, den fühlenden, den denkenden und wollenden Menſchen. In jeder anderen Kunſt bedeuten die Form und die Technik mehr als gerade in der Poeſie, und kein Dichter, der nur ein großer Formaliſt iſt, erreicht die eigentlichen Höhen ſeiner Kunſt. Italien gelang das Größte

in den bildenden Künsten, aber in der Poesie wurde es von England und Spanien überflügelt. Gewiß waren diese ein paar glückliche Erben, die verzehren konnten, was Italien mit saurer Mühe erworben hatte und woran es seine ganze Geistesarbeit setzen mußte. Sie fanden die technische Arbeit im wesentlichen vollführt und konnten sich mit um so ungeteilteren Kräften dem Inhaltlichen zuwenden, dem Ausdruck des neuen Geisteslebens selbst, nachdem Italien die Ausdrucksmöglichkeit geschaffen hatte; die englischen und spanischen Poeten konnten positiv aufbauen, während die italienischen in der ironischen und skeptischen Negation des Kunstgeistes der Vergangenheit ihre Kräfte erschöpft hatten. Um die mittelalterliche Kunst zu zertrümmern, bedurften die Italiener des radikal-humanistischen Fanatismus, der keine andere Göttin anerkannte als die Antike. Engländer und Spanier konnten hingegen in die neue Welt hinüberretten, was von der Altvordernpoesie als tief lebensfähig sich erwies, und demokratisieren, was in Italien noch durchaus aristokratischer Besitz war, Besitz der erlesensten und gebildetsten Geister der Nation. Die technischen Feinheiten und Neuheiten, die reinen formalen Schönheiten eines Kunstwerkes vermögen immer nur von wenigen, von den Künstlern selber und von den Dilettanten, den echten Kunstkennern und Kunstliebhabern, gewürdigt zu werden. Und solange eine neu sich entwickelnde Kunst wesentlich mit der Erneuerung, Erweiterung und Vertiefung der Formensprache beschäftigt ist, so lange wird sie immer von der großen Menge abgeschlossen bleiben, die sie doch nicht versteht, und an einer kleinen Gemeinde sich genügen lassen. So die italienische Renaissancedichtung. Engländern und Spaniern war das große Glück zu teil geworden, einen weiteren Schritt auf der Bahn der Entwickelung thun zu dürfen. Sie tragen das Geschenk der neuen Bildung in alle Volkskreise hinein, sie wandeln die Kunst der Künstler, der Kunstkenner und der Gelehrten zu einer volkstümlichen um, sie werfen die Schranken nieder, die bis dahin zwischen Volks- und Bildungskreisen errichtet standen. In einen großen See fließen die Quellen zusammen, die aus dem christlichen wie aus dem antik-heidnischen, aus dem heimisch-nationalen wie aus dem internationalen Kulturgebiet hervorströmten.

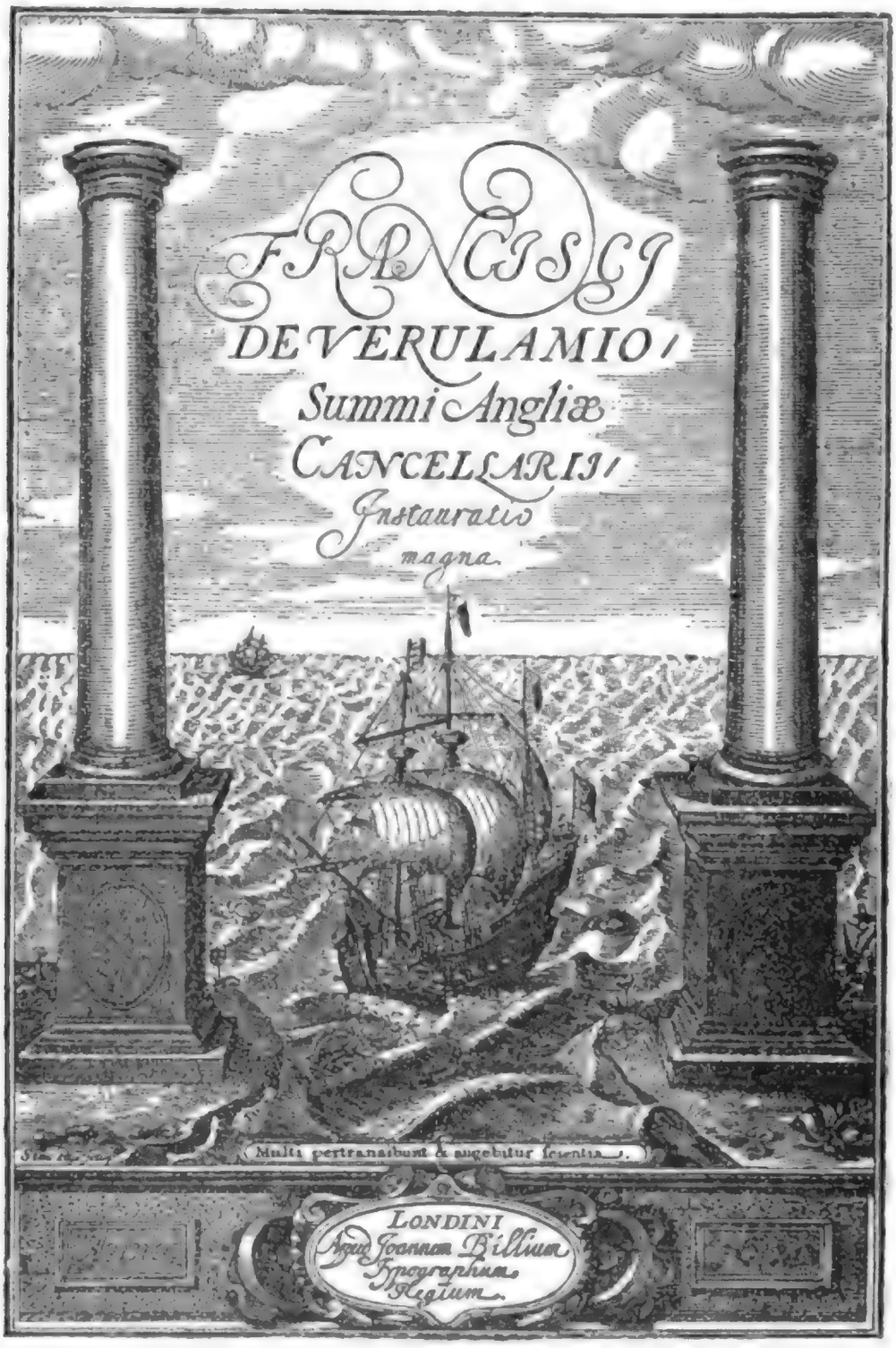
Und so stark drängt sich wie in Spanien so auch in England im höheren Geistesleben des Volks das rein dichterische Weltauffassungsvermögen in den Vordergrund, daß es fast alle Kräfte für sich in Anspruch nimmt. England vollendete sein Höchstes in der Poesie und erzeugt Hohes und Ewigdauerndes fast allein in der Poesie. Weder der Musik noch den bildenden Künsten ersteht ein größerer Meister, und auch in den Wissenschaften schafft es verhältnismäßig nicht viel. Zwei einsame große Geister nur, Thomas Morus und Francis Bacon (1561—1626), der Verfasser des „Novum organum scientiarum"! Jener beherrscht die ersten, dieser die letzten Jahrzehnte des 16. und vor allem die Anfänge des 17. Jahrhunderts.

Fr. Verulam Cancr.

Francis Baron von Verulam.
(E. Edwin Bormann. Das Shakespeare-Geheimnis. Leipzig, Bormanns Selbstverlag.)

Digitized by Google

Gleichwie Shakeſpeare und die großen Poeten in Italien und Spanien beſitzt auch Bacon die großartige Objektivität, vermöge deren dieſes Zeitalter ſo Erſtaunliches leiſtete, die Ehrfurcht vor der Natur und ihren



Faksimile des Titelblattes von Bacons 1620 zu London erſchienenen „Großen Erneuerung der Wiſſenſchaften".

(S. Edwin Bormann. Das Shakeſpeare-Geheimnis Leipzig. Bormanns Selbſtverlag.)

Erſcheinungen wie vor den Thatſachen der Wirklichkeit, ſowie das Mißtrauen gegen die „Idole“, wie Bacon das nennt, gegen alle Vorurteile und Einbildungen, ſowie das autoritäre Wiſſen. Und er wird ſich klar über die Bedeutſamkeit dieſer Geiſtesveranlagung. Die neue Wiſſenſchaft muß ſich frei machen von der Herrſchaft der alten ſyllogiſtiſchen Wortweisheit. Ihre nächſte und wichtigſte Aufgabe iſt die Sammlung von reinen Thatſachen, die vorurteilsloſe Veranſtaltung von Experimenten. Erſt von ihnen aus ſchreite ſie dann zur Erkenntnis der Geſetze vor. So wird er zum Begründer der neuen auf der Erfahrung aufgebauten Wiſſenſchaft. Und wenn er ſelbſt auch noch keinen Nutzen aus ſeiner Methode ziehen konnte, ſo zeigte er doch als erſter deutlich den Weg, auf welchem der menſchliche Geiſt zu neuen vertieften Erkenntniſſen der Natur und ihrer Zuſammenhänge gelangen ſollte. Ein ſtark dichteriſcher Zug geht durch ſeine Werke, Phantaſie und Intuition beherrſchen ſie. Und einen ähnlichen Charakter tragen auch die Werke eines Robert Burton, deſſen „Anatomie der Melancholie“ in geiſtvollen Aphorismen, ähnlich wie die Eſſays Montaigne's, alle möglichen Lebensfragen ſtreifen, eines Thomas Browne und anderer. Überall verraten ſich verſteckte Poetennaturen.

Die Dichtung der Übergangszeit.

Den glänzenden Feſttagen der Poeſie, da Chaucer lebte, folgte ein Jahrhundert öder und unfruchtbarer poetiſcher Dürre. In dem wilden und blutigen Gedränge innerer Bürgerkriege, in denen der Adel des Landes ſich zerfleiſcht, in den Kämpfen der roten und weißen Roſe, war die Leyer verſtummt. Schottland bietet der flüchtig gewordenen Kunſt eine Zufluchtsſtätte und überflügelt für einige Jahrzehnte lang England. Chaucers Geſtirn ſtrahlt noch immer hell am Himmel und beherrſcht die Geiſter, welche im letzten Viertel des 15. und im erſten Viertel des 16. Jahrhunderts auftreten. Und während in Italien bereits die neue Dichtung das Feld erobert hat, ſteht England noch ganz im Bann der alten allegoriſch-moraliſchen, ſatiriſch-didaktiſchen, in Viſionen und Träumen ſchwelgenden Kunſt. Der heitere und weltfrohe William Dunbar, Hofpoet Jakobs IV. (geb. zwiſchen 1454 und 1460, geſt. um 1520), darf das Haupt der ſchottiſchen Schule genannt werden; der ernſtere und ſchwerfälligere Gawain Douglas (1474 oder 1475—1522) hat bereits den italieniſchen Humanismus kennen gelernt und ſchreibt die erſte Überſetzung der Äneide, welche die Antike ſchon in ziemlich reiner Geſtalt erkennen läßt, und David Lindeſay (geb. um 1490, geſt. vor 1558), ein Förderer der reformatoriſchen Beſtrebungen, geißelt in

ſeinen Satiren, Allegorien und Viſionen mit heftiger Bitterkeit den Klerus und die katholiſche Kirche, die Sittenloſigkeit des Hofes und die Höflinge.

„Die Epoche, die von Dunbar und Douglas ihren vornehmſten Glanz erhält, wird in England weſentlich durch drei Namen vertreten: Stephen Hawes, Alexander Barklay (geb. um 1476, geſt. 1552) und John Skelton (geb. um 1460, geſt. 1529). Hawes iſt ein verſpätetes Kind des Mittelalters, Barklay's Thätigkeit gemahnt in vielen Stücken an die des als Dichter viel bedeutenderen Douglas, in Skeltons Weſen und Produktion glaubt man gewiſſe Seiten von Dunbars Talent und Charakter in eigentümlicher Ausprägung wiederzufinden." (Ten Brink.) Die Skelton'ſche Poeſie bringt die Stimmungen und Tendenzen des Humanismus zum Ausdruck; ſie iſt kampfluſtig und ſchmähſüchtig und gipfelt in der Satire, die ſich bald gegen allgemeine Schäden in Staat und Kirche richtet und ebenſo oft in perſönlichem Groll austobt. Gelehrſamkeit, eleganter Witz und feine bohrende Ironie, derbe und ausgelaſſene volkstümlich-engliſche Spaßluſt ſchwirren durcheinander, und es fehlt auch nicht an den ſinnlich-erotiſchen, zweideutigen und üppigen Ausgelaſſenheiten, wie ſie in den neulateiniſchen Facetien daheim waren. Auch zu den dramatiſchen Unterhaltungen am Hofe Heinrichs VIII. trug er mehrfach bei. Noch ſind die Moralitäten an der Tagesordnung, noch immer erſcheinen die alten Verſtandesbegriffe und Allegorien auf der Bühne. Aber der Skelton'ſche Held „Großſinn" (Magnificense) iſt doch ſchon individueller gefaßt, und er zeigt die Wandlung von einer allgemeineren Begriffs- zu einer Charakterallegorie. „Großſinn" ſtellt den liebenswürdigen, humanitären, aber auch ſchwachen und leicht verführbaren Menſchen dar, den edel-großmütigen Verſchwender, der, von allerhand böſen Geiſtern verlockt, zuletzt in die Gefangenſchaft der „Armut" gerät. Dem Gefeſſelten erſcheinen die „Verzweiflung" und das „Verderben", um ihn zum Selbſtmord zu treiben. „Hoffnung" und „Buße" aber bringen Rettung und Erlöſung. Berufsſchauſpieler gab es in England bereits ſeit Mitte des 15. Jahrhunderts, Richard III. und Heinrich VII. hielten ſich an ihren Höfen feſtangeſtellte Komödiantentruppen, und dieſe fehlten auch nicht in der Umgebung der Großen des Reiches. Vor allem brachten dieſe zünftigen Schauſpieler die Zwiſchenſpiele, Interludien zur Aufführung, allerhand dramatiſche Dialoge und Disputationen, Maskeradenſcenen allegoriſchen, moraliſchen und ſatiriſchen Inhalts und von geringem Umfang. Heinrich VIII. wandte dieſen theatraliſchen Unterhaltungen eine erhöhte Teilnahme zu, und Schauſpieler, Sänger und Muſiker fanden an ſeinem üppigen vergnügungsſüchtigen Hof zahlreiche Anſtellung. Zu ihnen gehörte der humorvolle und witzige John Heywood, der Leiter einer königlichen Kinder-Komödiantentruppe, deſſen ſechs Zwiſchenſpiele mit den Schwänken unſeres Hans Sachs zuſammengeſtellt werden dürfen. Ebenſowenig wie dieſe kennen ſie eine eigentliche dramatiſche Entwickelung, gleich ihnen tragen

ſie einen moraliſierenden und ſatiriſierenden Charakter zur Schau und ſtehen ſchon mit einem Fuß jenſeits der allegoriſierenden Darſtellungsweiſe, indem ſie Geſtalten des wirklichen Lebens, den Ablaßkrämer, Bettelmönch, den Pfarrer und Apotheker, humoriſtiſch-komiſche Typen, wie einen Pantoffelhelden und ein zankſüchtiges Weib auftreten laſſen.

In den folgenden Jahrzehnten, da die neue Kunſt ſchon ſiegreich eingezogen, lebt die alte Kunſt des Lehrens, Moraliſierens und Satiriſierens doch noch immer in einigen Erſcheinungen fort. Thomas Sackville, einer der Verfaſſer der erſten regelrechten engliſchen Tragödie, ſchrieb einen „Beamtenſpiegel“ (The Mirror for Magistrates), eine moraliſierende Darſtellung von allerhand Ereigniſſen aus der Geſchichte Englands; verſchiedene Bearbeiter ſetzten das von ihm unvollendet gelaſſene Werk fort. Georg Gascoigne (1525—1577), Michael Drayton (1563—1631), der Verfaſſer des „Polyolbion“, einer in Alexandrinern verfaßten topographiſchen Beſchreibung Englands, John Davies (1570—1626), der von der Unſterblichkeit ſang, und der Satiriker Joſeph Hall (1574—1656) gehören hierher.

Die italieniſche Schule in England.

Wie die ſpaniſche und portugieſiſche, wie die franzöſiſche Poeſie, ſo empfing auch die engliſche Poeſie neue entſcheidende Anregungen von Italien her. Seit den dreißiger Jahren etwa beginnt das Verſtändnis für die große äſthetiſche Revolution, die ſich im Süden vollzogen hatte, jenſeits des Kanales heranzudämmern. Die Kunſt befreit ſich allmählich von der Herrſchaft des Verſtandes und aus den Feſſeln der Didaxis und Allegorik. Sie ſieht nicht länger mehr in dem Moraliſieren und Lehren den letzten und wichtigſten Zweck des dichteriſchen Schaffens. Die Poeſie wird zum Ausdruck des geſamten Innenlebens, eines neuen verfeinerten und geſteigerten Innenlebens, das mit reinerer und ausgebreiteter Freude der Welt und ihren Erſcheinungen ſich hingiebt. In dieſer Hingabe an das Objekt hatten die Italiener ſchärfer und lebendiger dieſes in ihre Seele aufgenommen, und ſie koſteten es in allen ſeinen Farben- und Formenreizen aus, in ſeinem ganzen maleriſchen und plaſtiſchen Zauber. Durch die liebevollere und klarere Erfaſſung und Aufnahme der Weltbilder aber ward die Einbildungskraft in einer Weiſe gehoben und befruchtet, wie ſie dem Mittelalter noch fremd war. Die neue Bildung der Renaiſſance, die in England Wurzeln geſchlagen, hatte die erſten Keime zu dem Verſtändnis für die Kunſt des Phantaſierauſches, wie ſie in Italien herangewachſen, ausgeſtreut. Dieſe

kommt von Italien herüber, entzückt durch ihre neuen Reize alle für Poeſie empfänglichen Seelen, wurzelt ſich mehr und mehr feſt, paßt ſich dem veränderten Klima an, treibt neue Keime und bringt neue Früchte hervor. Und mehr und mehr verliert ſie ihren Charakter als Treibhauspflanze, mehr und mehr das Gepräge ihrer Abſtammung aus dem Süden, um ſich zuletzt ganz und gar in ein einheimiſches, nationales Gewächs zu verwandeln. Damit jedoch die engliſche Poeſie fähig war, dem ſich immer reicher entfaltenden Phantaſieleben den entſprechenden dichteriſchen Ausdruck zu geben, die volle innerliche, den Inhalt unmittelbar geſtaltende Form, bedurfte das ſprachliche Werkzeug der Verfeinerung und höheren Ausbildung. Die ganze formale Technik mußte eine reichere und beſſere werden, in die Sprache an Stelle der gelehrten und pedantiſchen Trockenheit und Nüchternheit ein erhöhter Glanz und neue Pracht ſich einfinden, edle Würde und Gewähltheit des Ausdrucks, eine reichere Bildlichkeit, entſprechend dem ſchärferen und lebendigeren Sehen des Dinges, das, möglichſt wie es in der Natur daſteht, mit ſeinen Farben und Formen der Phantaſie ſich einprägen ſoll. Die holperige Versbildung weicht einer kunſtvolleren Metrik und Rhythmik, die Eintönigkeit in der Zuſammenſetzung der Verſe einer reicheren Verſchiedenheit und einem Wechſel der Formen. Reicher werden die Reime, wachſen an Schönheit und werden in ihrer Bedeutung für das Kunſtwerk tiefer erkannt. Wohllaut und Melodie nehmen zu. Die Dichter lernen ihre Gedanken, Vorſtellungen und Empfindungen beſſer komponieren, das, was ihnen das Wichtigſte iſt, zu ſagen, an der nachdrücklichſten Stelle zu ſagen und das weniger Wichtige ihm unterzuordnen, die Weitläufigkeiten zu vermeiden, die rechten Lichter und Schatten zu verteilen. Die Geſtalten, Stoffe und Gattungen, in denen die neue Poeſie im Süden am charakteriſtiſchſten ſich geoffenbart hatte, halten ihren Einzug in die engliſche Dichtung, die romantiſch-ritterliche Epik, die Schäfer- und die ganze höfiſche Maskeraden- und Feſtzugspoeſie.

Die erſten Bahnbrecher des neuen Geſchmacks, die erſten Schüler der Italiener, kommen aus den Kreiſen des vornehmen höfiſchen Adels, der ſich um König Heinrich VIII. ſcharte und die feinere und edlere Bildung und Geſittung der höheren Geſellſchaft Italiens bewunderte und ſich anzueignen trachtete. Die Poeſie nimmt wie unten im Süden ein geſellſchaftlich-höfiſches Weſen an, und ſie iſt zunächſt eine Kunſt des Reichtums, des Luxus, der eleganten Unterhaltung und des eleganten Benehmens, der Galanterie und der Liebesſpiele. Und zwar vollzog ſich der Umſchwung auf dem Gebiete der Lyrik. Sie übernimmt den Geiſt und die Formen der zeitgenöſſiſchen italieniſchen Lyrik, und wie dieſe ganz und gar in den Bahnen Petrarca's verharrte, ſo ergab ſich auch die engliſche vollkommen dem Petrarkismus. Sie ward ſo gut wie ausſchließlich Liebeslyrik und wiederum vorzugsweiſe Lyrik einer ſchmachtenden, unſinnlichen Liebe zu

einem höheren verklärten, den Begierden entrückten weiblichen Ideal, spiritualiſtiſcher Natur und voll platoniſcher Schwärmereien. Der Ritter Thomas Wyatt (oder Wiat), geboren 1503 und geſtorben 1542, war als Vierundzwanzigjähriger in Italien geweſen und beſuchte auch zu verſchiedenen Malen als Geſandter Frankreich und Spanien. Er führte die Form des Sonetts in die Litteratur ſeines Vaterlandes ein, welche ſeitdem lange Zeit hindurch die herrſchende Form der Lyrik blieb, und verkündete den Ruhm Petrarca's. Seine Verſuche, die neue Form zu überwältigen, haben noch viel Mühſeliges an ſich und verraten ein ſchweres Ringen mit Reim und Rhythmik, und ſeine Sonette ſind zum größeren Teil nur Überſetzungen oder allerſklaviſchſte Nachahmungen des großen Italieners. Mit reicherer Begabung ausgeſtattet, führte Henry Howard, Earl of Surrey (geſtorben, ungefähr 31 Jahre alt, auf dem Schafott am 27. Januar 1547 nach einem reichbewegten erfahrungsvollen Leben voll romantiſcher Ereigniſſe), das Werk Wyatts fort, „der eigentliche Begründer der neuengliſchen Metrik“, welcher die neue Kunſt nach der formalen wie inhaltlichen Seite hin vertiefte. Reiſen in Italien ließen auch ihn die neue Poeſie an der Quelle ſtudieren. Seine Laura, die er in Sonetten unter dem Namen Geraldine beſang, war die noch im Kindesalter ſtehende Tochter des Earl of Kildar, Eliſabeth Fitz-Gerald. Mit dem ſogenannten blank verse, dem ungereimten fünffüßigen Jambus, dem bevorzugten Verſe Shakeſpeare's, beſchenkte Surrey als erſter die Litteratur ſeiner Heimat, als er in ihm das zweite und vierte

Thomas Wyatt.
Nach einem Originalgemälde im Beſitz des Earl of Rommey.

Digitized by Google

Buch der „Eneide“ überſetzte. Das ganze Jahrhundert der Renaiſſance war jedoch der Lyrik nicht günſtig. Ebenſowenig wie in Italien erſtand ihr auf engliſchem Boden ein wahrhaft großes Originalgenie, das wirkliche neue Bahnen einſchlug und die Kunſt aus der Studierſtube und dem Salon, aus der gelehrten Nachahmung und den Banden des Klaſſicismus, ſowie aus der Welt der Galanterie herausführte. In England ſah es noch viel trübſeliger aus als in den Literaturen des Südens. Wohl entſtanden die Sonette zu Tauſenden, wohl war das Sonettedichten geradezu eine Mode in der vornehmen Geſellſchaft, und der Namen der Lyriker ſind überviel, wohl ein jeder Dichter verſuchte ſich in dieſer Form — Philipp Sidney, Thomas Sackville, Sir Walter Raleigh, Drayton, Samuel Daniel, Wither u. ſ. w. — aber für die Kunſt kam dabei ſo gut wie nichts heraus.

Henry Howard, Earl of Surrey.
Nach dem Gemälde von Hans Holbein und einem Stich von B. Bervic.

Das Dreigeſtirn John Lily, Philipp Sidney und Edmund Spenſer vollendete dann die formaliſtiſchen Beſtrebungen der Zeit und gab der Einbildungskraft den mächtigen Aufſchwung, daß die Poeſie wie in Italien phantaſietrunken die glänzendſten und üppigſten Bilder entrollen konnte und in den wundervollſten Farben und Formen ſich ſchwelgend erging. Ein halbes Jahrhundert etwa hatte es ſeit den erſten Regungen des neuen Geſchmacks gedauert, bis er die Bildung in ihre Tiefen hinein durchdrungen. Ein neues Geſchlecht war herangewachſen, von früh auf in ihm erzogen, nicht nur mehr den italieniſchen, ſondern nun auch den ſpaniſchen Einflüſſen zugänglich. Jene drei ſind nahe Altersgenoſſen, Kinder der erſten fünfziger Jahre; Lily und Sidney waren 1554 geboren, Spenſer zwei Jahre früher. Ihre epochemachenden Werke aber erſcheinen

in den achtziger und neunziger Jahren, Lily's beiden Euphues-romane 1579/80 und 1581, Spenſers „Schäferkalender“ 1579 und ſeine Hauptdichtung „Die Feenkönigin“ 1590—1596, Sidney's „Arcadia“ vier Jahre nach dem Tode des Dichters, 1590.

John Lily (geſt. 1606) iſt der Stil- und Wortphantaſtiker der Zeit, der Bahnbrecher des phantaſtiſchen Geſchmacks im ſprachlichen Ausdruck. All die Beſtrebungen nach Erhöhtheit und Gewähltheit und Originalität der Rede, nach blühender Bildlichkeit, nach ſcharfen und brennenden Gegenſatzwirkungen, nach einer phantaſievollen und geiſtreichen Sprache treibt er auf den äußerſten Gipfel hinaus. Auch in der italieniſchen und ſpaniſchen und bei d'Aubigné u. a. in der franzöſiſchen Litteratur hatte dieſe Sucht frühzeitig zu allerhand Künſteleien, Geſuchtheiten und Übertreibungen, zur Koketterie und Geziertheit geführt. Und ſchon im Jahre 1531 hatte der ihr erwachſene „koſtbare Stil“ mit der engliſchen Überſetzung des ſpaniſchen Romanes „Das Buch des Marcus Aurelius“ von Guevara in England Eingang gefunden. Lily aber machte ihn erſt zum Modeſtil der geſellſchaftlichen Unterhaltungs- und der Sprache der Poeten. Er feiert ganze Stilorgien, überladet die Sprache mit redneriſchen Figuren, den geſuchteſten Vergleichen und gewagteſten und dunkelſten Bildern; er redet beſtändig in Antitheſen, Anſpielungen und Witzen, die auf Gleichklang der Worte beruhen, und ſucht eine Gleichmäßigkeit des Satzbaus, die wieder im Gegenſatz ſteht zu dem Durcheinanderquirlenden der Teile, aus denen der Satz zuſammengeſetzt iſt. Seine beiden Romane „Euphues, Anatomie des Geiſtes“ und „Euphues und ſein England“ haben keinen andern Zweck, als den Verfaſſer in dieſen rein formaliſtiſchen Kunſtſtücken, in dieſer manierierten Sprache glänzen zu laſſen. Aber ſie entſprach der Phantaſietrunkenheit der Renaiſſancemenſchheit als eine Fehlſprache, aufs innigſte und organiſchſte verknüpft mit den wunderbaren Vorzügen des neuen Geiſteslebens, und jeder, der auf feinere künſtleriſche Bildung Anſpruch erhob, bemühte ſich, euphuiſtiſch zu reden. Der „Euphuismus“ ward zur Sprache der Hofherren und Hofdamen der Königin Eliſabeth und graſſierte in der Poeſie. Keiner konnte ſich ſeiner Gewalt entziehen und auch der Größte nicht, Shakeſpeare.

Philipp Sidney, einer der glänzendſten Ritter des Jahrhunderts, der Polens Krone ausſchlagen durfte und nach einem romantiſch bewegten Leben 1586 an einer in der Schlacht bei Zutphen empfangenen Wunde verſtarb, begründete mit ſeiner „Arcadia“ für England den „ritterlich-ſchäferlichen Roman“ und ſchrieb mit Schwung und Feuer eine Abhandlung zur Verteidigung der Poeſie. Der hervorragendſte, echteſte und urſprünglichſte Poet aber von allen, die in den Wegen der Italiener gingen, war Edmund Spenſer, aus einer alten, mit vornehmen Häuſern verwandten Familie entſproſſen, wie Chaucer in der hohen Ariſtokratie und in der höfiſchen Welt zu Hauſe, Günſtling und Freund Sir Walther Raleighs und Sidney's.

Seine letzte Lebenszeit verlief jedoch unglücklich. Ein Aufruhr beraubte ihn Oktober 1598 seines Besitzes in Irland und zwang ihn zur Flucht nach England, wo er bald darauf, wie es heißt, im größten Elend in einem Londoner Wirtshaus am 16. Januar 1599 seinen Geist aufgab. Wie die italienische Poesie in Ariost gipfelte, so steht an der Spitze der italienischen Schule Englands Edmund Spenser, der von Ariost unmittelbar seinen Ausgang nahm und dessen innerlichste rein künstlerische Gestaltungsfreude vollkommen mit empfand. Die Kunst des reinen Phantasierauschens enthüllt sich bei ihm in ihren vollendetsten Zaubereizen. In seiner „Feenkönigin" verspflanzt er das ritterlich-romantische Epos auf den Boden seiner Heimat, das Epos der Bojardo und Ariost. Die Liebeswerbungen des Prinzen Arthur um Gloriana, die Königin der Feen, bilden den Mittelpunkt der Handlung, die keine Handlung ist, nichts als eine Aneinanderschaufung von allerhand Begebenheiten, das bekannte Märchendurcheinander von irrenden Rittern und Jungfrauen, Zauberschlössern, Kämpfen mit Riesen und Ungeheuern u. s. w. Antike und mittelalterliche Fabelwelt, heidnische und christliche Mythologie bunt gemischt. Auf die Kunst, zu erzählen, durch Geschichten zu unterhalten, versteht sich Spenser weit weniger als der Dichter des „rasenden Rolands". Die Freude daran ist bei ihm schon weiter zurückgetreten und fesselt ihn lange nicht in dem Maße wie den Italiener. Eine große Steigerung hat dafür die Ariosto'sche Lust an der Wiedergabe glänzender und farbiger Phantasiebilder erfahren. Die Erzählung erstickt fast unter ihrer Überfülle, der Bau der Handlung, die Komposition verschwindet unter dem Laubwerk der blühenden und bunten Schilderungen. Spenser läßt sich

Philipp Sidney.
Nach einem Stich von Andreas Vallant.

Digitized by Google

von dem Strom ſeiner Einbildungskraft tragen und fortreißen. Mit den Augen der großen zeitgenöſſiſchen Maler und Bildhauer Italiens blickt er in die Welt hinein. Überall ſieht er Farben glühen, ſchöne Formen ſich runden. Und mit epiſcher Behaglichkeit, mit der vollkommenen Ruhe des objektiven Dichters ergiebt er ſich ſeiner Schilderungsluſt. Die Schilderung herrlicher Zaubergärten, wunderbarer Märchenlandſchaften und köſtlicher Bauwerke, — körperlicher Schönheiten und koſtbarer Gewänder, — phantaſtiſch-allegoriſcher Geſtalten und maskenſchimmernder Umzüge und glänzender Feſtmahle iſt für ihn Anfang und Ende aller Poeſie. Er iſt noch üppiger, prunkvoller und ausladender in der Wiedergabe ſolcher Phantaſiebilder denn Arioſt, weichlicher und auch ſchwulſtiger und manierierter. Er iſt noch mehr Träumer und ein der Wirklichkeit entfremdeter Romantiker und kennt daher nichts von dem herberen und männlicheren Geiſt der Ironie des Italieners. Er betrachtet ſeine Märchenritterwelt mit den Augen der Sentimentalität, darin näher Taſſo verwandt, und erhöht ihre Bedeutung durch eine reiche Allegoriſtik. In ſeinen Geſtalten ſollen wir zugleich verperſönlichte Tugenden und Laſter erblicken. Auch die rein formaliſtiſchen Beſtrebungen finden in der Spenſer'ſchen Poeſie eine Krönung. Auf den melodiſchen Wellen ihres Verſes ſich wiegend, glänzt die Kunſt im Beſitze aller Reichtümer, die ſie erſtrebt hatte. Verwickelter noch und üppiger ſtrebt die Spenſerſtrophe mit dem vielfacheren Klang des Reims einen noch höheren Wohllaut an als die Ottaverime Arioſts. Die Stellung der Reime läßt dieſe noch ſinnlicher und lauter in die Empfindung hineinklingen. Wohl wiederholt ſich der Reim des erſten Verſes nur einmal, und zwar im dritten Verſe wieder, vierfach dafür der Reim des zweiten Verſes, und zwar an vierter, fünfter und ſiebenter Stelle, während ein dritter dreifach klingender Reim den ſechſten, achten und neunten Vers miteinander verbindet.

Um dieſelbe Zeit ungefähr, als Lily, Sidney und Spenſer mit ihren Werken hervortraten, vollzog ſich dann der große Umſchwung der engliſchen Poeſie. In ihrer Entwickelung war ſie zu der Höhe der italieniſchen gelangt und hatte alles gelernt, was ſie in der Fremde lernen konnte. Aber ihr Beſtes gab ſie erſt, als ſie aus einer koſtbaren Treibhauspflanze in ein heimiſches Gewächs ſich umwandelte. Sie war eine Kunſt des Luxus und mußte eine Kunſt der Lebensnotwendigkeit werden, Ausdruck des innerſten Ringens der Lebensanſchauungen des Volkes. Und das konnte ſie nur, wenn ſie dem Leben, wenn ſie dem ganzen Volk ſich zuwandte. Sie durfte nicht nur reine Phantaſiekunſt ſein und eine Phantaſiewelt wiederſchildern.

Man glaubte nicht an die Menſchen, von denen ſie berichtete, und an die Wahrheit ihres Seins. Ein großes, das größte Gebiet hatte die Phantaſie noch nicht betreten, — das der Wirklichkeitsbeobachtung. Hier erſt konnte ſie national-heimiſch und volkstümlich werden. Erſt die Umwandlung der klaſſiciſtiſchen und romantiſchen Poeſie in eine nationaliſtiſch-realiſtiſche Dichtung brachte das Letzte und Größte.

Das Drama Shakeſpeare's und ſeiner Zeitgenoſſen.

Gegen Ausgang der achtziger Jahre iſt es, Englands Macht und Ruhm feſter gegründet als je, und Königin Eliſabeth, die ſeit dreißig Jahren auf dem Thron ſitzt, darf es im Bewußtſein auf die Kraft des Volkes und auf ihre eigene Volkstümlichkeit wagen, den letzten vernichtenden Schlag gegen ihre langgehaßte Gegnerin zu thun und die Erbitterung des ganzen katholiſchen Europa gegen ſich wachzurufen. Maria Stuart wird hingerichtet, und noch ſtürmiſchere Erregungen bringt das nächſte Jahr 1588: den ſpaniſchen Krieg und den großen Sieg über die Armada. Weit Herrlicheres aber bereitet ſich in einigen von den hohen Politikern gewiß nicht beachteten und vom ehrſamen Bürger ſtets verachteten Kreiſen vor. Eine wilde Gärung hat die litterariſche Jugend ergriffen, und in den Londoner Schenken ſitzen die jungen Feuerköpfe, die Zwanzigjährigen, knapp Dreißigjährigen, begeiſtert, ſich begeiſternd, lärmend, disputierend, deklamierend wieder einmal bei einander, um das Weltall zu reformieren, angeekelt vom „Geſetz, das noch keinen großen Mann gebildet hat", trunken von der „Freiheit, die Koloſſe und Extremitäten ausbrütet." Die Bohémiens, die Zigeuner, die Proletarier des Geiſtes, die den Sauerteig in der Litteratur abgeben, die eigentlichen Revolutionenmacher, welche im Kampf der Entwickelung, im Kampfe des Neuen gegen das Alte, des Lichtes gegen die Finſternis ſo oft als die erſten Schützen vorangehen und auch eine Großmacht, die des ewig vorwärts drängenden Geiſtes, bilden, die geſchworenſten Feinde alles Philiſtertums und alles Konſervativismus, rüſten ſich wieder einmal zu einem großen Waffengang. Haarbuſchige Geſellen, etwas abgeriſſen in den Kleidern und keinen Heller in den Taſchen, verraten die Stürmer und Dränger des Eliſabethaniſchen Zeitalters ihre Herkunft aus ganz anderen ſozialen Schichten, als denen die eleganten Italianiſten, die Wyatt, Surrey, Sidney entſtammten. Sie haben nicht die Luft des Hofes getrunken, ſie ſind nicht in glänzenden Prunkgemächern herangewachſen und in einer Welt des Luxus groß geworden, — Kinder des arbeitenden Volkes, wohl zumeiſt aus kleinbürgerlichen Kreiſen hervorgegangen, voll Wiſſens-

hungers, aufgeweckten Geiſtes, kommen ſie auf die Univerſitäten und führen dort das Leben armer Studenten, voller Entbehrungen und von täglichen Sorgen ums Brot. Aber ſie haben heißes Blut in den Adern und verſpüren den großen Hunger der Renaiſſancemenſchheit nach allen ſinnlichen wie geiſtigen Genüſſen. Mehr Künſtler denn gelehrte Naturen, unruhig von einer Disziplin zur anderen überſpringend, abgeſtoßen von dem trockenen, einförmigen Gang der methodiſchen Schularbeit, bringen es die wenigſten zu einem regelrechten Abſchluß ihrer Studien, zu akademiſchen und ſtaatlichen Würden und Ämtern oder zu einem geordneten bürgerlichen Ruf. Als freie Litteraten ſuchen ſie ſich durchzuſchlagen, und das hieß damals noch, ebenſoviel Freiheit wie Elend auf ſich nehmen, von der Hand in den Mund leben und jenes echte Bohémiendaſein führen, das zwiſchen harter Entbehrung und einer eben durch die Entbehrung wachgerufenen Ausſchweifungsſucht auf und ab ſchwankt. In enger Gemeinſchaft verkehren ſie vor allem mit den Schauſpielern, und der eine und andere, wie es von Marlowe und Greene berichtet wird, verſucht ſich auch als Darſteller auf den Brettern. Gewiß geht es zu Zeiten wild und zügellos unter ihnen zu, bald herrſchte Faſtnachts-, bald Aſchermittwochsſtimmung, und mancher mag ſchließlich wie Robert Greene dem Reue- und Bußteufel verfallen ſein. Toll gelebt und elend geſtorben: das iſt das Los von ſo manchem dieſer Stürmer und Dränger, in deren Kreiſen die neuen Gedanken und Empfindungen des Jahrhunderts mit jugendlich überſchäumender Begeiſterung, mit allem Radikalismus und Fanatismus aufgenommen wurden. Machiavelli hat in Marlowe einen enthuſiaſtiſchen Bekenner gefunden, und wie er, ſo ſchwärmen viele Jünglingsſeelen von dem Über- und Kraftmenſchen, der ſelbſt alle Sünden und Verbrechen auf ſich laden darf, wenn er dabei nur groß iſt, ein gewaltiges Ich, eine die Welt niederwerfende Siegernatur. Das Leben mit allen Organen umklammern und den Tod verachten, ſterben mit einem Witz auf der Zunge, mit einem gleichmütigen Achſelzucken, — das Leben eine einzige wildlodernde Flamme, dem Genuß einer einzigen großen Leidenſchaft dahingegeben und dann gleichmütig das ſchwarze Nichts aufſuchen, in das All verflattern — das iſt das Lebens- und Menſchheitsideal, das in den Londoner Schenken die jungen Dichter ſich preiſen, und welches die neue Poeſie erfüllen ſoll. Skeptiſche, freigeiſtige und atheiſtiſche Stimmungen herrſchen bei ihnen vor, und an die Stelle des mittelalterlich-chriſtlichen Gottes iſt die Natur getreten. Wie unter den Stürmern und Drängern der Jung-Goethe'ſchen Zeit kein Ende war des Redens von Shakeſpeare, ſo bewundern die Eliſabethaner die zeitgenöſſiſchen italieniſchen Poeten. Man weiß, was man der Kunſt dieſes Landes verdankt, und fühlt ſich ihr verpflichtet. Aber auch die neuen Spanier ſtudiert man mit heißem Bemühen, ferner Seneca, Plautus und Terenz. Einige dieſer Eliſabethaniſchen Bohémiens, wie Robert Greene und Thomas Naſh, haben das große Land der Sehnſucht,

das Heimatsland der neuen Poeſie, ſelber aufgeſucht und bereiſt, mit Spannung und Erregung verfolgt man die Vorgänge und Ereigniſſe der italieniſchen und ſpaniſchen Litteratur, — in der Unterhaltung liebt man es, ſeine Rede mit italieniſchen Phraſen und Worten prahleriſch auszuſtatten, und wer ein echter Moderner ſein will, der ſpricht in ſcharfen Antitheſen, Wortwitzen, phantaſtiſch, maleriſch, gewunden und umſchreibend, wie Italiener und Spanier und wie der Euphues-Roman.

Aber das ſind bei ihnen nur noch äußerliche Ateliermanieren. Die Schule der Italiener mußte auch von ihnen durchlaufen werden, um in den Beſitz all der neuen formalen Errungenſchaften und Techniken zu gelangen, und ſie waren ſtolz auf ihren Studiengang und auf ihre Lehrer, ſo daß es erklärlich iſt, wenn ſie dann und wann mit dem Umgang prahlten, den ſie genoſſen hatten, und ſich wie jene räuſperten, um aller Welt zu zeigen, daß ſie jene ſich hatten räuſpern ſehen. Die eigentlich formaliſtiſche Arbeit hatten die adeligen Poeten, die eleganten Italianiſten bereits geleiſtet, und die Jüngeren erblickten neue Bahnen vor ſich, Wege, die über die Schule und über die Grenzen der Nachahmung hinausführten. Dem Volke entſtammend, mit ihm verwachſen und mit ihm fühlend, groß geworden in all den Stimmungen und Gedanken, unter den Bildern und Vorſtellungen, welche in den breiteſten Schichten des Volkes vorherrſchen und daher das eigentliche Weſen heimiſch-nationalen Innenlebens zum Ausdruck bringen, — ſind ſie im ganz anderen Maße Engländer, Kinder ihres Volkes und Landes geblieben denn die ariſtokratiſchen Poeten damals, die Mitglieder der ſtets internationaler geſinnten, vornehmen Welt. Und damit führen ſie eine Kunſt herauf, die mit ihren tiefſten Wurzeln im heimiſchen Weſen ruht.

Wir ſtehen an einem großen Wendepunkt in der Entwickelungsgeſchichte der europäiſchen Litteraturen. Zum erſtenmal offenbart ſich klar und rein das Weſen der wahrhaft germaniſchen Poeſie, und zum erſtenmal tritt eine germaniſche Dichtung der romaniſchen in voller und glänzender Rüſtung entgegen. Seit der Begründung der Herrſchaft des Chriſtentums hatte der Romanismus auch die Kunſt der deutſchen Völker in Feſſeln geſchlagen und beherrſchte ihren Geiſt und ihre Formen. Die engliſche und deutſche Poeſie trugen einen ausgeprägt franzöſiſch-italieniſchen Charakter, in der Zeit der ritterlichen Minnepoeſie ſowohl wie in den letzten Jahrhunderten, welche die allegoriſch-moraliſche Dichtung heraufgeführt hatten. Nur ſchwach und vereinzelt lodert hier und da eine Flamme germaniſcher Raſſenkunſt empor, und erſt die engliſchen Dramatiker der Eliſabethaniſchen Zeit ſchürten ſie zu einem mächtigen Feuer an. In ihrem innerſten Weſen ſind deren Schöpfungen von allem, das bisher in der Poeſie geſchaffen wurde und das zu gleicher Zeit in Frankreich, Italien und Spanien entſtand, in mannigfachen Punkten verſchieden.

Der germaniſche Kunſtgenius faßt die Welt anders auf als der romaniſche, drängt ſich mit neuer Betrachtungs- und Empfindungsweiſe hervor, und ſchwer iſt nur, zu entſcheiden, wie weit die Veränderungen in der Poeſie durch Raſſen- und wie weit ſie durch Kulturfaktoren bedingt werden. Es war germaniſcher Raſſengeiſt und zugleich die neue allgemein geiſtige Bildung, der Renaiſſancegeiſt, welche die Eliſabethaner auf einmal befähigte, den Menſchen als Individuum in einer Schärfe und Deutlichkeit aufzufaſſen, wie es bisher keine Kunſt der Vergangenheit vermocht hatte. Die Menſchen Arioſts ſind in ihrem letzten Kern noch die Menſchen des Ritterromans, Menſchen, die wunderbar viel erleben, ſehen und ſchauen, ohne daß dieſes Erleben tiefere Bedeutung für ihr Innenleben gewinnt. Ihr Daſein iſt ein ganz nach außen gerichtetes; ſie ſtehen unter der Gewalt überirdiſcher Mächte, wie der mittelalterliche Menſch ſich ganz in der Hand Gottes fühlte, und werden nach Laune der Phantaſie bald hierhin und bald dorthin geſchoben. Die Kunſt ſchafft noch nichts anderes als Marionettenfiguren, ausgeziert mit tauſend ſchönen Kleidern, geſchnitzt in den wohlgefälligſten Körperformen, aber doch nur lebloſe Weſen. Das ſpaniſche Drama brachte eine verfeinerte und vertiefte Auffaſſung, wie ſie einſtmals dem antiken Schauſpiel geläufig war: den typiſch geſtalteten Menſchen, der immer noch an den Fäden einer Handlung als Puppe gelenkt wird, aber doch als Träger eines beſtimmten Gefühlslebens Wert und Bedeutung beſitzt und damit zum Leben erwacht iſt. Darüber hinaus thaten nun die Eliſabethaner in England den großen und entſcheidenden Schritt: die Handlung trägt nicht den Menſchen, ſondern der Menſch trägt die Handlung. Jene beſtimmt nicht dieſen, ſondern dieſer beſtimmt jene. Nicht überirdiſche Mächte, nicht ein Schickſal, oder wie man es ſonſt nennen mag, bewegen den Menſchen nach ihrem Willen und ihrer Laune, ſondern der Menſch ſchafft ſelber ſich ſein Schickſal, Handeln und Thun fließen aus ihm hervor. In ſeinem eigenen Innern liegen die treibenden Kräfte. Und damit tritt eigentlich erſt der Menſch als der wahrhaft bewegende Faktor in den Mittelpunkt der Dichtung. Die Geſchehniſſe nicht mehr, die Spannungen, die Verwickelungen und Intriguen, ſondern die Quellen, aus denen die Ereigniſſe hervorſtrömen, feſſeln von nun an den Künſtler. Nicht das, was geſchieht, ſondern wie etwas geſchieht, beſchäftigt ſeine ganze Aufmerkſamkeit. Der Menſch iſt Träger und Urheber ſeiner Handlungen! Mit dieſer intuitiven Erkenntnis hört die Kunſt der Abenteuer auf, und es beginnt die Kunſt der Darſtellung des Seelenlebens. Die Eliſabethaner wollen nicht mehr durch bunte Handlungen ergötzen, nicht mehr moraliſieren und belehren, ſatiriſieren und ironiſieren, Sittenſchilderungen entwerfen, wie auch der ſpaniſche Schelmenroman es that; im Beſitz alles deſſen, was die Renaiſſancezeit, was die Italiener für die Eroberung der objektiven Welt gethan haben, richten ſie von neuem den Blick in das Innere hinein

und auf das menſchliche Ich, durch welches die Außenwelt erſt Form und Farbe empfängt. Mit aller Kraft und junger Begeiſterung werfen ſie ſich auf das neuerſchloſſene Gebiet, welches die Kunſt der ganzen Vergangenheit nur an den äußeren Grenzen erobert hatte, und das auch heute noch dem Wandrer immer neue, unerforſchte Gegenden zeigt. Ganz zugewandt der pſychologiſchen Beobachtung des Menſchen, haben ſie deſſen Thaten und Handlungen als notwendige Äußerung ſeines Innenlebens erkannt. Deren Verſchiedenheiten und Gegenſätze erwachſen aus den Verſchiedenheiten der menſchlichen Natur, aus der Mannigfaltigkeit der in der Welt vorhandenen Ichs. Jeder einzelne trägt ein beſonderes Weſen zur Schau, eine Eigenart, wie ſie nur ein einziges Mal in der ganzen Welt vorhanden iſt. Und gerade dieſes Beſondere, das Einzelperſönliche darzuſtellen, lockt die Künſtlerkraft. Der ewig ſich gleiche Typus des primero galan, wie ihn das ſpaniſche Drama noch kennt, löſt ſich in eine Fülle von Liebhabern auf, von Individuen, die ſich lebendig voneinander abheben, und von denen jeder einige ihm beſondere Züge aufweiſt. Mit ganz anderer wunderbarer Deutlichkeit ſtand jetzt der Menſch in der Dichtung da, angenäherter der Natur, die niemals Begriffe ſchafft, ſondern immer nur Einzelweſen, nicht mehr der Menſch, ſondern ein Menſch, ein einzelner, ein einziger, und eine neue, große Glut beſeelt die Dichterſeelen: die individuellen Feinheiten und Intimitäten immer ſchärfer wiederzugeben, einen einzelnen Menſchen in der ganzen Saftfriſche der Wirklichkeit, in der breiten Fülle und mit all den Mannigfaltigkeiten des Lebens zu verkörpern, ſein Inneres zu zergliedern, ſeine Empfindungen und Stimmungen, ſeine Leidenſchaften in allen ihren Äußerungen zu beobachten und ein möglichſt reichfarbiges Gemälde von ihnen zu entwerfen.

Gewiß bedurfte es der ganzen neuen Bildung der Renaiſſancezeit, damit die Kunſt überhaupt fähig war, in ſolcher Weiſe die Natur zu betrachten und zu durchſchauen und in ihr Weſen, in ihre Geheimniſſe einzudringen. Die Kunſt des Individualismus, der Seelenmalerei, der Charakterdarſtellung — was bedeutet ſie anderes als die tiefſte und innerlichſte Offenbarung jenes fanatiſchen Ichkultus, den die Zeit trieb, jenes den Menſchen vergötternden Humanismus, der die Erde vom Himmel losgelöſt und den Gott entthront hatte? Noch taſtete die Wiſſenſchaft, die Vernunft umher, klar zu werden über das, was in der Menſchheit an Gedanken gärte, noch dauerte es geraume Zeit, bis ſie klar und deutlich die neue Welt und die neue Menſchheit in ihrem Weſen durchſchaute — als ſchon die ahnende Dichtung, darin immer der Wiſſenſchaft voraneilend, in ihren Gebilden den neuen Menſchen geoffenbart hatte.

Auch in Spanien war durch Shakeſpeare's Zeitgenoſſen, den einen und einzigen Cervantes, eine echte und reine Individualcharakter-Poeſie begründet worden; doch blieb ſie hier etwas Vereinzeltes und Einſames,

Ausdruck eines großen Genius, nicht eines ganzen Künſtlergeſchlechts. Etwas durchaus anderes ſcheint ſie für England geweſen zu ſein: Raſſenkunſt, Nationalkunſt. Und wenn man bedenkt, wie in den nächſten Jahrhunderten unter der neu vordringenden Herrſchaft des Romanismus, in den Tagen des franzöſiſchen Klaſſicismus die Kunſt der individuellen Charakterzeichnung wieder faſt verloren geht, wie die Menſchendarſtellung wieder ins Typiſche verkümmert, — wenn man ſich erinnert, daß ſie von neuem erſt wieder zum Durchbruch kommt, als die deutſche Poeſie die Führung übernimmt und der germaniſche Kunſtgenius zum zweitenmal die Feſſeln des romaniſchen abſtreift, wenn man ſich ſchließlich klar darüber iſt, daß auch heute noch die romaniſche Poeſie weit mehr durch Handlung und Intrigue als durch Charakterzeichnung wirkt, durch die elegante Kunſt der Erzählung mehr als durch Stimmung und Seelenmalerei: ſo darf man die neue Charakterpoeſie der Eliſabethaner wohl als einen Ausdruck des beſonderen germaniſchen Kunſtgenius anſehen. Erſt als die Kultur der Renaiſſance auf den germaniſchen Raſſengeiſt ſtieß und mit ihm ſich vermählte, konnte eine echt-individualiſtiſche Dichtung ans Licht der Welt reten. Dieſe trägt vornehmlich germaniſche Eigenart an ſich und iſt die erſte große Neubildung in der Entwickelung der Weltlitteratur, welche wir dem deutſchen Stamm verdanken.

Der Augenblick iſt gekommen, wo der romaniſchen Raſſenpoeſie eine germaniſche in voller Entfaltung entgegentritt. Beide ringen von nun an miteinander, beide ſuchen ſich gegenſeitig zu durchdringen, und jede lernt von der anderen. Was hat die germaniſche Kunſt der romaniſchen entgegenzuſtellen, was bietet ſie der Welt an neuer Eigenart? Es entſpricht ihrer Herkunft aus kälteren, nebelreicheren Ländern, wenn man bei ihr einen nordiſcheren, männlich-herberen und düſtereren Charakter antrifft. Der Germane führte von jeher weit mehr ein Leben für ſich, ein Leben der Einſamkeit und Abgeſchloſſenheit, — der engeren Häuslichkeit, des innigeren Familienlebens, wie es die Natur ſeiner Länder mit ſich brachte, während der Romane ganz anders in der Öffentlichkeit und Geſelligkeit daheim war, die Unterhaltung und den bunten Menſchenverkehr ſuchte. Jener erſchließt ſich nicht ſo leicht dem Mitmenſchen und iſt rauher und abſtoßender in den äußeren Formen, dieſer lebendiger, leichter und vertraulicher, geglätteter und von abgeſchliffenerem Weſen. In ſeinen Einſamkeitsneigungen bildete der Germane ſchroffer ſein Ich- und Individualitätsgefühl aus, die Eigenart und Vereinzeltheit ſeiner Natur und alles, was urſprünglich und originell iſt. Er ward grübleriſcher und in ſich gekehrter und ſtarrte in ſich ſelber hinein, ſein Gefühlsleben verdichtete ſich und wurde ſchwerer, drückender und laſtender, weil es ſich nicht mitteilen konnte, um zuletzt mehr ſtoß- und exploſionsweiſe, kraftvoller und unmittelbarer auszuſtrömen. So gab der germaniſche Geiſt der Poeſie eine Richtung auf das Innere und Innerliche,

auf das Gemütliche und Gemütstiefe, wie sie weder die antike noch die romanische Kunst besessen hatten. In der Welt des Germanismus sucht auch der Dichter vor allem das Ich; er will die eigene Befreiung von der Gewalt der auf ihm lastenden Gefühle, Phantasievorstellungen, der Gedanken und Erlebnisse, will sich selber über sie klar werden und durch Gestaltung ihrer Herr werden, nur „sagen, wie er leidet", er würde dichten, auch wenn ihn niemand hört, allein für sich, auf einsamer Insel, weil die innere Gewalt ihn treibt, — während der romanische wie auch der griechische Künstler in ganz anderer Lebendigkeit den Zuhörer vor sich sieht und die Wirkungen auf diesen ins Auge faßt. Er möchte diesen überreden, mit sich reißen, für sich gewinnen. Die germanische Poesie ist weit mehr reine ausschließliche und ursprüngliche Poesie als die romanische und griechische, ein bloßer Gestaltungs- und Schöpfungsprozeß, eine Entladung des gesamten Innenlebens, — während die romanische sich viel leichter allerhand nebenkünstlerischen Absichten erschließt, der Tendenz, moralischen und sittlichen Zwecken, der Belehrung und Nützlichkeit nachgeht. Daß die Kunst etwas nützt und lehrt, nützen und lehren soll, hat die antike und romanische Ästhetik immer scharf in den Vordergrund gestellt, sei es in den Tagen des Aristoteles, des Horaz oder des Boileau, und erst die germanische Ästhetik hat aus dem Geist germanischer Kunst heraus diese Anschauungen erschüttert. Ihr ist das Kunstwerk ein Geschaffenes, wie ein Werk der Natur. Es entströmt dem Dichtergeist, und dieser kann nichts anderes thun, als den Strom dahinrauschen lassen. Er trägt in seinen Wellen dessen ganzes Leben und Sein. Ist dieser Dichter eine großmenschliche Natur, ein Geist wie Kant und Plato, ein Denker, der Himmel und Erde überfliegt, ein Großfühlender, der das ganze Leid und die Lust der Menschen in sich trägt, so wird auch sein Werk große Gedanken und Gefühle uns zur Anschauung bringen, wie die alltägliche Natur auch nur Werke von alltäglichem Geiste erzeugen kann. Gewiß kann man allerhand nützliche Lehren und moralische Weisheiten aus einem Kunstwerk herauslesen, wie sie sich aus einem Werke der Natur herauslesen lassen. Aber die Biene und die Ameise sind nicht eigentlich auf der Welt dazu da, um den Menschen zur Arbeitsamkeit und Emsigkeit aufzufordern.

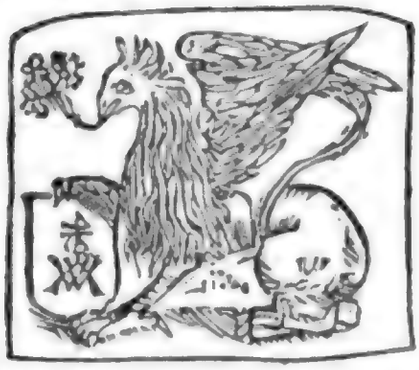
In ihrem Wirkungsstreben nach außen hin, in der Verfolgung nebenkünstlerischer Zwecke hat die romanische Poesie ebenso wie die antike eine ihrem Wesen nach rethorisch-deklamatorische Form sich ausgebildet, eine Form, welche ähnlich wie die des Redners, den Zuhörer beeinflussen und sein Wollen bestimmen will. Die antike wie die romanische Dichtung beruhen im Pathetischen, sowie im Unterhaltenden und Plaudernden. Von Äschylus und Sophokles bis Corneille und Viktor Hugo — von den Alexandrinern und Horaz bis Ariost, bei Giusti und all den zahlreichen romanischen Satirikern und Epistelschreibern, den Versfeuilletonisten trifft

man als Hauptſtilformen der romaniſchen Kunſt das deklamatoriſche Pathos und die Weiſe pikant unterhaltender, ſatiriſierender, beſchreibender und ſchildernder Erzählung. In beiden ſteckt ein reiches Element der Reflexion. So entwickelt ſich bei jenen eine Versſprache der ſchönen und glänzenden äußeren Form, der vollkommenen Klarheit und Durchſichtigkeit, eine leichtfaßliche Versſprache voll mannigfaltiger Formen, von hohem Schwung oder launiger, liebenswürdiger Vertraulichkeit, mit aller Vorliebe für ſcharfe Antitheſen und andere rhetoriſche Kunſtſtücke. Das Bild, ſcharf plaſtiſch herausgearbeit oder maleriſch-zeichneriſch in klaren Umrißformen ausgeführt, immer deutlich, hell und ſicher, dient als Schmuck der Rede und ſoll vor allem ein ſchöner Schmuck ſein, die Einbildungskraft des Zuhörers ergötzen und leicht von ihm gefaßt und verſtanden werden. Wohllautend, klangvoll, wie Muſik ſoll die Rede in jedem Fall dahinfließen, Kunſtrede ſein, Geſchicklichkeit verraten, Geſchicklichkeit auch in der Überwindung techniſcher Schwierigkeiten. Der Geſchmack liebt verwickelte Strophenformen, Reimverſchlingungen und Häufigkeit des Reimes. Die dramatiſche und epiſche Kompoſition zeigt denſelben Charakter und dieſelbe Abſicht, nach außen hin zu wirken. Sie ſucht klar und ſcharf zu ſein wie eine mathematiſche Beweisführung, wie der Aufbau einer Ciceronianiſchen Rede. Sie liebt die einfachſten, durchſichtigſten Verhältniſſe, gerade, ſchlanke Linien, Geſchloſſenheit der Scenen, Einheitlichkeit des Ortes, der Zeit, der Handlung, aber auch wieder kunſtvolle Verſchlingungen und Mannigfaltigkeit, doch wieder vor allem um des Zuhörers willen, ſeine Spannung zu erregen, ſeine beſtändige Teilnahme wach zu erhalten. Dieſe Form iſt der Ausdruck einer Poeſie, die über ihren Gefühlen ſchwebt und ſich halb durch Reflexion ihrer bewußt wird. Sie gipfelt in jener klaſſiciſtiſch-akademiſchen Form, wie ſie Petrarca neu begründete. Aber Griechen und Romanen ſind geborene Klaſſiciſtenvölker, weil ſie weniger als die Germanen in ihr Innenleben ſich hineinvergraben, und darum leichter klaſſiciſtiſche Ruhe und Abgeklärtheit gewinnen und die vernünftig ordnende Hand, die nicht vor Erregung mehr zittert. Die neue Poeſie, von den Germanen heraufgeführt, brachte dafür, was vielleicht etwas mehr und Beſſeres war als dieſe klaſſiciſtiſche Ruhe, als Eleganz und glatte Schönheit der Form. Mit ihr kommt eine Poeſie der hochgeſteigerten Unmittelbarkeit. Dieſe die Einſamkeit liebende Raſſe, dieſe Einſamkeitsdichter, welche ſingen, weil ihnen das Herz ſo voll, ſo ſchwer iſt, ſchreiben nicht über ihren Gefühlen ruhend, ſondern unmittelbar aus ihnen heraus. Nicht um des Hörers willen, ſondern ihr Ich ſuchend, geſtalten ſie die in ihrem Innern wogende Fülle der Empfindungen und Vorſtellungen. Die Elemente der Reflexion fallen fort und das Schauſpielernde, das ſeine Leiden zur Schau Stellende, die Rhetorik und die Deklamation. Jäh bricht das Wort hervor, ein Schrei der Luſt, ein Schrei des Schmerzes, wild, heftig und wie ohne Ordnung die Rede, die Rede

eines von Leidenſchaften Erfüllten, der ſeine brennenden Empfindungen von ſich ſtößt, keine pathetiſch volltönende Rede, ſondern ein Ringen und Rufen. Die ſtiliſierte, klaſſiciſtiſche, ruhige Schönheitsform der Griechen und Römer ſchwindet, und der dichteriſche Ausdruck ſteht dafür näher der Natur und der Wirklichkeit. Er hat nicht das Beſänftigende und Mildernde jener Kunſt an ſich, aber auch nicht das Erkältende und Fröſtelnde. Er iſt warm und glutvoll, — er iſt auch furchtbar und entſetzlich, abſchreckend, wenn es Entſetzliches und Abſchreckendes darzuſtellen gilt. Das Spannende und Erregende, das Wirkungsvolle der germaniſchen Poeſie liegt bereits in dieſer unmittelbaren Wiedergabe des Innenlebens; die dadurch hochgeſteigerte Fähigkeit des Mitfühlens, Mitſchauens und Miterlebens läßt den Zuhörer durch die bloßen Gefühle und Vorſtellungen ſchon in Wallung geraten, das Schauen des menſchlichen Innenlebens genügt, ſeine Teilnahme feſt zu halten. Dieſe Kunſt bedarf daher nicht mehr all der feinen Zurichtungen, der rhetoriſchen Effekte, des kunſtvolleren Aufbaues der griechiſchen und romaniſchen Poeſie, ſie bedarf nicht in ſolchem Maße der unterhaltenden Erzählungen und reichen Handlungen und all der nebenkünſtleriſchen Zuſätze. Sie kann um ihrer Innerlichkeit willen mehr der äußeren, glänzenden und beſtechenden Formen entraten. Sie vermag das Höchſte und Niedrigſte, ſie vermag alles in der einfachſten und ſchlichteſten Formenſprache wiederzugeben, und ſie bevorzugt dieſe einfachen und ſchlichten Formen, ſie iſt am gewaltigſten und mannigfachſten, wo ſie äußerlich das ſchlichteſte Gewand anlegt. Künſtliche und verwickelte Strophenformen, reichere metriſche Gebilde, bunte Reimverſchlingungen und Reimverſchränkungen widerſtreiten ihrem Charakter. Die Form der germaniſchen Poeſie iſt viel weniger Kunſtform und viel mehr Naturform, weniger ſtiliſiert und mehr naturaliſtiſch, weniger Schönheitsform und mehr Charakterform. Mit und in der Empfindung, mit und in der Vorſtellung ringt ſich das Wort aus der Seele hervor, und die Form iſt daher ganz anders, weit inniger mit dem Inhalt verſchmolzen. Das Bild iſt nicht mehr ein Schmuck der Rede, ſondern ein elementarer Ausbruch der erregten Seele, der phantaſieſtärkeren Leidenſchaft, eine Entlaſtung von einer Überfülle der Vorſtellungen. Das Bild wird nicht fein ausgemalt, ſondern in wenigen kurzen und knappen Strichen, oft mit einem einzigen Wort hingeſtellt. Bild drängt ſich an Bild, und zuweilen vernichtet eines das andere, fließt wirr und wild mit dem anderen durcheinander. Es iſt Stimmungs- und Gefühlsausdruck, weit mehr noch von dichteriſch-lyriſchem Charakter als um der maleriſchen und plaſtiſchen Anſchauungsfähigkeit da. Der Vers will nicht ſchlechthin wohllautend ſein, ſondern wohllautend nur, wenn er harmoniſches Innenleben zum Ausdruck bringt, anmutsvoll, weich und ſchön, wenn ſein Inhalt ein anmutsvoller und weicher iſt, aber er ſucht auch die Diſſonanzen auf, klingt rauh und heiſer, wild und „barbariſch“, wenn barbariſche Empfindungen, rauhe Leidenſchaften die Seele erfüllen,

Der germaniſche Individualismus trägt nicht den ſcharf ausgeprägten Charakter des Egoismus, wie ihn die Renaiſſance in Italien ausgebildet hatte, des Fanatismus und der Unduldſamkeit gegen das fremde Ich. Machiavelli bringt den Kampf, Feuer und Schwert. Thomas Morus den Frieden und die Verſöhnung und die Duldſamkeit aller gegen alle. Wenn ſich der Germane ſeine Eigenart nicht nehmen laſſen will, ſo hat er doch auch Verſtändnis für die Eigenart des anderen und bringt ihr Neigung und Ehrfurcht entgegen. Er beſitzt eine ausgeprägt objektive Neigung, ſich liebevoll in das Fremde zu verſenken. Auch die Ironie und Satire verklären ſich bei ihm leichter zum Humor, weil er die Schwächen und Fehler des Gegners, trotzdem er ſie bekämpft, zu verſtehen ſucht, weil das erregtere und tiefere Gefühlsleben in den kritiſierenden Verſtand gern hineinredet und deſſen ſchroffen Urteile mildert. Dieſe erhöhte Fähigkeit des objektiven Betrachtens ſteigert ſeine Schärfe der naturaliſtiſch-realiſtiſchen Beobachtung; ſeine Einſamkeitsneigungen, ſeine Vorliebe für das Enge, Traulich-Heimiſche kommen hinzu und bilden eine Kurz-, aber große Scharfſichtigkeit aus, die Kunſt der ſauberſten Kleinmalerei, welche jeden Grashalm zählt und den feinſten Schwingungen der Seele nachgeht.

Dies alles macht erklärlich und verſtändlich, daß die germaniſche Poeſie der Weltlitteratur das Göttergeſchenk des erſten individuell-charakteriſtiſch reich und blühend geſtalteten Menſchen bieten konnte Im Shakeſpeare'ſchen Drama gelangt er zu ſeiner erſten Vollendung, und verhältnismäßig raſch hat ſich die engliſche Kunſt dieſe Fähigkeit erworben, kaum daß ſie den mittelalterlichen Geiſt von ſich abgeſchüttelt und die neuen äſthetiſchen Errungenſchaften der Italiener verſtehen gelernt hatte.



THE
TRAGEDIE OF GORBODVC,
Whereof three Actes were wrytten by
Thomas Norton, and the two laſte by
Thomas Sackuyle.
Playd before the Queenes moſt excellent Maieſtie, in her highnes Court of Whitehall, the.xviij. day of January, *Anno Domini*. 1561. By the Gentlemen of Thynner Temple in London.

IMPRYNTED AT LONDON
in Fletеſtrete, at the Signe of the Faucon by *William Griffith*: And are to be ſold at his Shop in Saincte Dunſtones Churchyarde in the Weſt of *London*.

Anno, 1565. *Septemb.* 22.

Faksimile des Titelblattes der erſten Druckausgabe der Tragödie „Gorboduc" von Sackville und Norton. (S. die Neu-Ausgabe des Dramas von Ward.)

Im Jahre 1561 wurde die erſte nach dem Vorbild der Antike aufgebaute, mit Chören verſehene und von Seneca's „Thebais" beeinflußte regelmäßige Tragödie, Thomas Sackville's und Thomas Nortons „Gorbodoc" oder „Ferrex und Porrex", eine Darſtellung der Geſchichte des Bruderzwiſtes der altbritiſchen Königsſöhne Ferrex und Porrex, vor Königin Eliſabeth aufgeführt. Der Blankvers, der ungereimte fünffüßige Jambus, der ſeitdem für die germaniſchen Völker der eigentliche dramatiſche Vers blieb, erſcheint in ihr zum erſtenmal. Im Gefolge der Plautus und Terenz, ſowie der antikiſierenden Komödiendichter Italiens kamen die Begründer des neuen engliſchen Luſtſpiels. Nicholas Udall ſchrieb, an den „Miles gloriosus" des Plautus ſich anlehnend, noch vor 1551 ſeinen „Ralph Roiſter Doiſter", Thomas Rychardes ſeinen „Miſogonus", Gascoigne, der Verfaſſer einer antikiſierenden Tragödie „Jokaſte", überſetzte Arioſts „I suppositi", — das alles gelehrte Komödien, und nur John Still (geſt. 1607) brachte in ſeinem 1575 gedruckten Schwank „Mutter Gurtons Nadel" einen mehr volkstümlichen Spaß zur Geltung. In John Lyly's

paſtoralen, allegoriſchen und mythologiſchen Dramen hat ſich bereits der eigentliche künſtleriſche Geiſt der Renaiſſance, hinausgewachſen über die ſtrenge und ſklaviſche Nachahmung der Antike, reicher entfaltet. Die italieniſche Hoffeſt- und Maskeradenpoeſie feierte in ihnen eine neue Auferſtehung.

Ein neues Geſchlecht drängt auf die Bühne, junge Feuergeiſter, die Stürmer und Dränger des Eliſabethaniſchen Zeitalters, Kinder des Volkes und Bahnbrecher des heimiſch-volkstümlichen Dramas, ſowie einer germaniſchen Raſſenpoeſie. Thomas Kyds „ſpaniſche Tragödie“ hält ihren Triumphzug über die engliſche Volksbühne. In dieſem Werk iſt alles jung und roh, und manches Brutale und Flegelhafte, viel Naivetät und Ungeſchicklichkeit ſteckt in ihm. Es läßt auf einen jugendlichen Verfaſſer ſchließen, einen gärenden Kopf, der ſich mit brennendem Eifer dem neuen Geiſt zugewandt hat und prahleriſch ſeine eben erworbenen Kenntniſſe zur Schau ſtellt. Mit italieniſchen und lateiniſchen Brocken um ſich zu werfen, hält er für beſonders fein und geſchmackvoll. Das Weib hat er noch nicht kennen gelernt, denn Belimperia, ſeine Heldin, iſt die verfehlteſte Figur, und im Ausdruck der Liebe bleibt er nüchtern und leer. Er verachtet die Anmut und ſchwärmt für das Erhabene, für das Danteske, für Wildes und Finſteres. Er hat die Inſtinkte, Großes und Tiefes zu ſagen, aber noch fehlt es ihm ganz an Gedanken, an Weltanſchauung, und ſeine Phantaſie bleibt daher noch in der Vorſtellung von ſchrecklichen Ereigniſſen, düſteren Vorgängen, blutigen Mordſcenen ſtecken. Die rohen Reize einer aufgeregten Handlung und verbrecheriſcher Thaten feſſeln ſeinen unreifen Geſchmack in erſter Reihe, aber mit der Motivierung iſt es im allgemeinen nicht gar ſo ſchlecht beſtellt, wie man Kyd gewöhnlich zum Vorwurf macht, mag ſie auch noch ſo wenig Feinheiten aufweiſen. So iſt auch die Charakteriſtik in ſehr derben, aber ſicheren Umriſſen hingeworfen, und in der Geſtalt des greiſen Helden Hieronimo, der als Rächer ſeines ermordeten Sohnes kommt und wie Hamlet ſich nicht zur That zu entſchließen vermag, verrät der Dichter offen den Drang nach Shakeſpeare'ſcher Seelenmalerei, nur daß er unſicher zwiſchen lauter Gefühlsausbrüchen dahintappt. Seine Poeſie iſt noch eine Poeſie der reinen Gemütserregungen, ohne höhere Ziele und Zwecke. Aber ſie enthält keimartig doch ſchon das Drama Shakeſpeare's und das neue Weſen der im Emporgang befindlichen Kunſt. Ein Vergleich der „ſpaniſchen Tragödie“ mit „Hamlet“, an den ſie ſtofflich ſo mannigfach erinnert, könnte zeigen, was Entwickelung heißt und welche Wege zur Vollendung der Kunſt hinführen. Eine große Strecke dieſes Weges legte Chriſtopher oder Kit Marlowe zurück, eine Thomas Kyd verwandte, aber ungleich genialere und reicher begabte Dichternatur. Zu Canterbury wurde er als Sohn eines Schuhmachers im Februar 1564 geboren und am 1. Juni 1593 in einem Wirtshausſtreit ermordet. Von ſeinem wilden Kneipenleben und greulichen Atheismus wußte man in puritaniſchen Kreiſen das Entſetzlichſte zu erzählen,

daß er daneben aber auch fleißig der Kunſt gedient haben muß, offenbaren ſeine Werke. Sie zeigen eine fortſchreitende Entwickelung und Reife. In Marlowe ſteckt ein Stück Shakeſpeare, und ſicher hat jener auf dieſen ſtark eingewirkt, ſowie ſpäter etwa Lenz auf Goethe einwirkte. Seine Dichtung trägt einen durchaus tragiſchen Charakter und iſt vor allem auf das Erhabene und Dämoniſche eingeſtellt. Wie die Phantaſie Thomas Kyds wühlt auch die Marlowe'ſche in finſteren und ſchrecklichen Bildern, in düſteren Vorſtellungen von großen Verbrechen, Blut- und Greuelthaten, aber ſie läßt ſich weitaus nicht mehr ſo berauſchen von dem bloßen Klang der Worte Blut und Mord. Als der zwei- oder dreiundzwanzigjährige Dichter ſeinen „Tamerlan den Großen" auf die Bühne warf und mit ihm raſende Beifallsſtürme erweckte, da taumelte ſeine Phantaſie ſchon nicht mehr trunken unter bloßen Bildern des Entſetzens her, ſondern ſie iſt bereits verbunden mit einem Ideenleben und ſchafft Idealgeſtalten. Offenbar hat ſich der Dichter in Machiavelli's Herrenmoral tief hineingelebt, dem Heroenkultus ergeben, und vor ſeiner Einbildungskraft ſteht glänzend ein Held, ein Machiavelli'ſcher Principe, ein Kraftmenſch, eine Sieger- und Eroberernatur, die ſich rückſichtslos durchſetzt, ein nach Macht und Beſitz hungernder Egoiſt, der wie ein Gott über die Alltagsmenſchheit dahinſchreitet. Der ſcythiſche Schäfer Tamerlan, ein ebenſo großer Herzens- wie Ländereroberer, der furchtbare Niedermetzler, der kein Erbarmen kennt, wenn ſich ihm einer in den Weg ſtellt, und ebenſoviel Güte und Menſchlichkeit an den Tag legt, wenn ſeine Herrſchſucht nicht in Frage kommt, iſt eine im Weſen tiefgefaßte Offenbarung des echten Renaiſſancemenſchen. In all den Übertreibungen und Maßloſigkeiten der Charakteriſtik, welche die jugendliche Phantaſie mit ſich führt, iſt die urſprüngliche Fähigkeit zu einer feſten und organiſchen Geſtaltungskraft deutlich erkennbar. Wie ſo oft gerade die Dichter des Dämoniſchen und Erhabenen, beſitzt auch Marlowe Neigung für die Wiedergabe des ſehr Sanften und Zarten. Stecken in ſeinem Tamerlan die Elemente der Shakeſpeare'ſchen Heroen, Dämonen und großen Leidenſchaftsnaturen Richards III., Othello's, Jago's u. ſ. w., ſo in den Frauengeſtalten keimartig die Naturen einer feurigen Julia, der Dulderinnen Desdemona und Cordelia. Zenocrate und Zenobia verraten eine intuitive Ahnung des weiblichen Weſens, von dem Kyd noch gar nichts weiß. Auch deſſen noch nüchterner Vers hat eine außerordentliche Erhöhung erfahren; eine glutvolle Phantaſie lodert in der Marlowe'ſchen Sprache, ſie iſt voller Bilder und von brennenden Farben, ſchwungvoll und von höchſtem Pathos, dichteriſch durch und durch. Mit dem „Tamerlan" kam zum erſtenmal der Blankvers auf die öffentliche Bühne Englands, und die Kunſt, mit der ihn der Dichter behandelte, begründete ſeine Herrſchaft im Drama der Eliſabethaner. Marlowe's große Bedeutung für die Entwickelungsgeſchichte iſt, daß er das engliſche Volk, die Beſucher der Volksbühne als der erſte all die Reize und

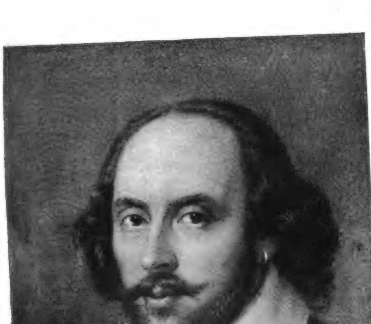
Zauber einer hochgesteigerten Einbildungskraft verstehen ließ, dieses Grundelementes aller Poesie. Er berauschte sein Zeitalter zum erstenmal von der Bühne herab durch die düstere Pracht seiner Gestalten und deren leidenschaftlichen Bewegungen, das Feuer und die lebendige Farbe seiner Bilder, — und er prägte in ihnen zum Teil den Geist seines Zeitalters aus, den Geist der Kühnheit und Großartigkeit, und all die phantasievollen Träume von Weltherrschaft, Macht und Genuß. Seine Helden, die er geschaffen hat, sind phantasietrunkene Menschen, wie er selber. Tamerlan, der Welteroberer, Dr. Faust, der im Bunde mit dem Teufel durch seine Zauberkunst die Erde sich unterwirft, wie jener durch sein Schwert es thut, Barabas, der Jude von Malta, in der Maßlosigkeit seines Hassens und Rächens und seiner dämonischen Lust an Mord- und Blutthaten: sie alle tragen einen märchenhaften Zug an sich und verraten eine Einbildungskraft, welche, ohne von den strengen Fesseln der Wirklichkeitsbeobachtung zurückgehalten zu werden, einherstürmt. Noch fehlt die rechte Liebe zur Natur und die Hingabe an das schlicht Natürliche, die objektive Versenkung in die Betrachtung der Welt und des Menschen, — die Kenntnisse und die Erkenntnis, welche Shakespeare bringt. Daher die Ausschweifungen der Einbildungskraft, die Übertreibungen, Verzerrungen und Widersprüche der Charakteristik, die noch nicht gebändigte Vorliebe für äußere Geschehnisse, — der vielfache Schwulst und Bombast der Sprache, — und daher auch der Mangel an Humor und Komik, die immer ein scharfes Erfassen des Alltäglichen und Wirklichen, der Gegensätze in der Welt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Schein und Sein voraussetzen. Von Marlowe's sechs Dramen ist der erste Teil des „Tamerlans" das genialste, das eigentlich epochemachende gewesen, während „Eduard II." als das gereifteste und künstlerisch vollendetste Werk bezeichnet werden muß und nicht nur dem Stoff, sondern auch der harmonischen Ausgestaltung nach nahe an Shakespeare's „Richard II." heranreicht. Leichter wiegt Robert Greene (geb. um 1550 oder 1560, gest. 1592). Auch seine Kraft steckt vor allem in der lebendigen Einbildungskraft, und er ergänzt glücklich seinen Freund und Genossen. Seine Poesie sucht nicht das Erhabene und Dämonische, sondern das bunt Romantische und Malerische, und ein Zug von Naivetät und Humor geht durch sie hin. Sie besitzt etwas Frisches, Launiges und Beherztes. Durch das Drama „George Green, der Flurschütz von Wakefield" fließt der Strom der volkstümlichen Heldensage. George Green und Robin Hood, die starken unverzagten Recken der Vorzeit spielen eine Hauptrolle. Und dem Stoff entspricht der innere Geist. Der englische Wald und die englische Flur dampft uns entgegen, ein sonniger idyllischer Hauch überstrahlt diese Poesie. Den epischen Geist des alten Dramas hat der Dichter viel weniger überwunden als Marlowe, aber wenn dieser dem Verse Macht und Pracht, Wucht und Würde gab, so verlieh er ihm Leichtigkeit, Gefälligkeit und anmutigen Fluß. George

Peele (geſt. 1598), Thomas Lodge (geb. um 1558, geſt. 1625), der beißende Kritiker Thomas Naſh (geb. vermutlich um 1560, geſt. bald nach 1600), Henry Chettle (von 1564 bis um 1607) und Anthony Munday 1553—1633) gehören außerdem dieſer Frühperiode des Dramas der Eliſabethaner, dem Stil und Charakter ihrer Werke nach, an.

William Shakeſpeare.

Wie all die dichteriſch Großen der Weltlitteratur, ſo beſitzt auch Shakeſpeare die ausgeprägte Fähigkeit, ſich allem, was von außen auf ihn einwirkt, unbefangen hinzugeben. Jede fremde Eigenart übt ſtarke Anziehungskraft auf ihn aus und beeinflußt ihn. Er ſtudiert ſie, koſtet ſie aus und lebt ſich in ſie hinein, bis er ſich das Beſte ihres Weſens angeeignet hat. Neuen Menſchen, neuen Gedanken und Empfindungen giebt er ſich hin, wo ſie ihm entgegentreten, von ſo mannigfacher und gegenſätzlicher Art ſie auch ſein mögen. Eine geſellige, umgängliche Natur, ſtets bereit zu ſehen und zu hören, zu beobachten und zu lernen, ſich anzupaſſen und umzuwandeln, eine enthuſiaſtiſche Natur, ein Geiſt der Objektivität und des Eklekticismus. Wenn dieſe Fähigkeiten die Alleinherrſchaft ausüben, ſo geben ſie der Kunſt ein Gepräge des Univerſellen, Weiten und Bunten, aber auch des Unperſönlichen und Charakterloſen, der Nachahmung und Nachäffung. Nur wenn dieſem Drang nach außen ein ebenſo mächtiger Drang nach innen hin, ein ſtarkes Ichgefühl die Wage hält, erwächſt ein Großes und Bleibendes. Kunſt iſt nach einem Worte Goethe's Objekt und Subjekt. Die Perſönlichkeit muß ſich dem Anſturm der Welt gegenüber behaupten können und ſich als etwas Eigenes und Einzelnes fühlen. Dieſem Gefühl entſtammt die Kritik, welche dem Enthuſiasmus in die Zügel fällt. So ſtark wie die eklekticiſtiſchen Neigungen Shakeſpeare's ſind, ſo ſtark iſt auch ſein Originalitätsbeſtreben. Jene verhindern ihn nur, ſeine Subjektivität ſchroffer auszubilden, daß ſie verkümmert und in ſich hineinkriecht, feindlich alle Eindrücke der Außenwelt abwehrt und aus Mangel an Befruchtung neuer Entwickelung und Entfaltung verluſtig geht, — ſie verhindern die Einſeitigkeiten der Künſtler-Sonderlingsnaturen. Er giebt ſich dem Fremden nicht gefangen, ſondern nimmt es ſich gefangen. Er ordnet es dem Urſprünglichen ſeines Weſens unter, paßt es ihm an, harmoniſiert ſich mit ihm und ſtößt wieder ab, was ſeinem Innerſten zuwider bleiben muß.

Auch die dichteriſche Größe Shakeſpeare's beruht in ſeiner Fähigkeit, all die künſtleriſchen Beſtrebungen der Zeitgenoſſen zuſammenzufaſſen und, was von dieſen jeder einzeln ſuchte, in ſich zu vereinigen. Er ſchließt,



William Shakespeare.
Idealisiertes Bildnis.

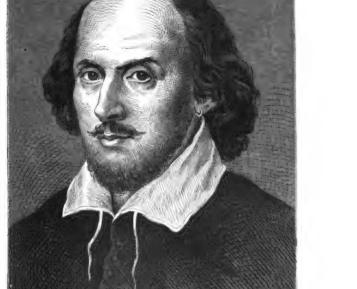
Digitized by Google

wie Dante, deren Perſönlichkeiten in ſich ein, er hat von ihnen gelernt und ſie in ſich aufgeſogen, er dichtet mit verzehnfachter Kraft, er giebt die Geſamtheit deſſen, was bei den übrigen zerſtreut und getrennt zum Ausdruck kommt. Im einzelnen wird er von manchem überflügelt, aber niemand ſteht ihm gleich an Breite und Fülle, an Univerſalität des Schaffens, und niemand auch an Tiefe. Er iſt der große Künſtler, der ſich wie Arioſt der reinſten Schauens- und Empfindungsfreude hingeben kann und entzückt auf dem Strom ſeiner Phantaſien und Gefühle ſchaukelt, aber er iſt auch der große Menſch, der in ſein Kunſtwerk ein großes, tiefes Denken und großes Wollen hineinträgt, der ſein Leben unter den höchſten Geſichtspunkten auffaßt, welche die Zeit ihm bot, und das Thun der Welt und Menſchen nicht von der Zinne der Partei, ſondern edler über die engen Lebensintereſſen erhabener Philoſophie betrachtet. Er hat an der Geiſtesarbeit ſeines Jahrhunderts ernſten Anteil genommen und beſitzt, was ſie neu erworben und was ſie von den Errungenſchaften der Vergangenheit ererbt hat. Er ſchildert ſeine Zeit und leiht ihr Stimme, aber er bleibt nicht, wie die meiſten, an der Betrachtung der Zeitereigniſſe haften, verſtrickt im Intereſſe an den vorübergehenden Tageserſcheinungen, ſondern ſchaut in die Tiefe hinein, in die treibenden Ideen und Gefühle, dort, wo das Zeitlich-Beſondere mit dem Ewig- und Allgemeinmenſchlichen noch zuſammenhängt.

Shakeſpeare aber ragt unter den Großen noch als einer der Allergrößten hervor. Er iſt zu beſonders glücklicher Stunde geboren, als ein Kind des Jahrhunderts, welches ſeit der Chriſtianiſierung Europas die großartigſte und einſchneidendſte Umgeſtaltung des europäiſchen Geiſteslebens heraufführte und ihn damit vor die höchſte Aufgabe ſtellte: dieſen neuen Menſchen zum erſtenmale ſchöpferiſch zu erzeugen, all das Neue, all die vertieften und gereifteren Erkenntniſſe vom Weſen der Natur und des Menſchen völlig zum Ausdruck zu bringen. Er kommt als das Kind der elementar künſtleriſch-ſchöpferiſch beanlagten Renaiſſance, die ſich mit lenzfriſchen Sinnen der eben erſchloſſenen, neuentdeckten Welt der Kunſt entgegenwarf, und er kommt in der Sommerzeit, da alles der Reife und Vollendung entgegendrängt. Überall ſchon Früchte, überall Wetteifer, überall neue Anregungen, große Meiſter, die ihm vorgearbeitet haben und auf deren Grundſtein er weiterbauen kann, große Mitſtrebende, die ihn fortwährend anſpornen und anfeuern. Und ſchließlich kommt er noch als Sproß einer Raſſe von ganz beſonderer, elementarer, dichteriſcher Veranlagung, die zum erſtenmal entſchieden in die Geſchichte der Weltlitteratur eingreift, befreit von fremder Herrſchaft. Wiederum darf er als der Erſte verkündigen, was dieſe Raſſe Neues zu ſagen hat.

In Shakeſpeare vereinigt ſich am tiefſten und innigſten der neue Kunſtgenius der Renaiſſance mit dem neuen Kunſtgenius des germaniſchen Stammes. Seine Dichtung nimmt daher ihren Ausgang vom Naturalismus,

entsprechend der Renaissance und ihrem Drang nach Erforschung des Irdischen und des Menschlichen, entsprechend einer tief in der Natur des Germanen begründeten Anschauungsweise. Der romanische Naturalismus,



William Shakespeare.

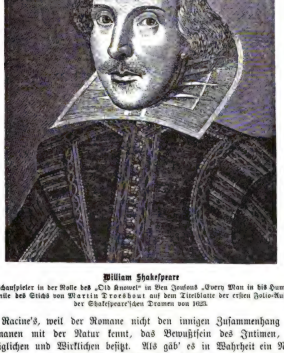
Das sogen. Chandos-Bild, das von Richard Burbadge oder von John Taylor, Bruder des Schauspielers Joseph Taylor, angefertigt gemalt sein soll und sich seit 1856 in der National-Portrait-Gallerie zu London befindet. Mal hielt übrigens nicht beglaubigte Bild gehen die übrigen und bekannten Basilporträts und -Büsten des Dichters zurück, wie auch das vorliegende Bildnis. Als wirklich echt und sicher beglaubigt können jedoch für die Kenntnis der äußeren Persönlichkeit Shakespeare's nur die beiden folgenden Darstellungen in Betrachtung kommen, die Büste des Grabdenkmals in Stratford und der Stich auf dem Titelblatt der ersten Folio-Ausgabe.

wie ihn Boccaccio, wie ihn der Mendoza'sche Schelmenroman verkörpert, erscheint plötzlich in einer ganz anderen Vertiefung und Verfeinerung. Jener ist nicht nur Ergebnis eines reinen, natürlichen Schauens und

Digitized by Google

Beobachtens, eines ſcharf auf das Wirkliche und Nächſte gerichteten Sehens, ſondern enthält noch mehr ein Stück Kritik und Wertſchätzung. Die romaniſche Poeſie ſcheidet zwei Welten ſcharf voneinander; die Welt des Naturalismus, das iſt die Welt der niederen Plebs, der dumpfen, tieriſchen Triebe, der Hurer, Freſſer und Säufer, der Gauner und Spitzbuben, der Welt, über die man lacht und ſpottet. Daneben giebt es eine Welt der erhabenen und edlen Gefühle, der Könige und der Heroen, der Tugendſtreiter und Weisheitsverkünder, der ideal Liebenden, derer, die nichts wiſſen von des Leibes Notdurft und Gebrechen, eine Welt, die man bewundert und anbetet. Sie iſt dem Naturalismus ein für allemal ſtreng verſchloſſen. Dieſe Unterſcheidung kennt Shakeſpeare gar nicht. Er ſteht mit der Natur in ſo engem Bunde, daß die Einheitlichkeit alles-Menſchlichen etwas Selbſtverſtändliches für ihn iſt. Er läßt regnen und ſeine Sonne ſcheinen über Gerechte und Ungerechte, über Hoch und Niedrig, über Proſpero und Caliban. Er weiß nichts von einer Verachtung und Verſpottung des Alltäglichen und „Natürlichen", er beſitzt den germaniſchen Nahblick und deſſen Neigung zum Häuslichen, Traulichen und Intim-Innigen. Der Held, der König, der Liebhaber ſchreiten nicht, wie bei den romaniſchen Dichtern, erhaben über aller Gewöhnlichkeit des Lebens einher, idealiſch verklärt, — nein, auch ſie ſind Menſchen, gewöhnliche Menſchen, eingeſchloſſen in das Alltägliche und das „ſchimpflich Natürliche"; ſie kommen nicht im Staatskleid, im ſorgfältigen Geſellſchaftsanzug, mit Krone und Purpurmantel, ſondern im ſchlichten Hausrock. Ihrer inneren Kraft ſich vollkommen bewußt, brauchen ſie nach außen hin nichts Beſonderes zu ſcheinen. Es iſt derſelbe germaniſche Demokratismus, der, wie er aus dem Weſen eines Luther, aus den Staatsidealen eines Thomas Morus hervorſchlägt, ſo auch in der künſtleriſchen Auffaſſung Shakeſpeare's ſich offenbart. Auf den Romanen hat dieſer Naturalismus und dieſe Natürlichkeit des Dichters immer befremdend eingewirkt. Man fühlt das Erſtaunen aus der Taine'ſchen Charakteriſtik hervor: „Shakeſpeare beſitzt keine Würde." „Würdevoll iſt, wer *nur* edel handelt und *nur* ein edles *Benehmen zur Schau trägt*." „Shakeſpeare's Könige ſind gewöhnliche Menſchen und Familienväter . . . Leontes ſpielt mit ſeinem Sohne wie ein Kind, liebkoſt es, wird trivial und geſchwätzig wie eine Kinderfrau und verſieht das Amt einer ſolchen . . . Shakeſpeare ſchildert uns ſo, wie wir ſind; ſeine Helden tauſchen Begrüßungen und Neuigkeiten, reden vom Wetter und derlei Dingen ebenſo oft und gewöhnlich wie wir, bevor ſie die gewagteſten Entſchlüſſe faſſen oder dem tiefſten Jammer verfallen. Hamlet erkundigt ſich, wie viel Uhr es ſei . . ." Der Gegenſatz zwiſchen romaniſchem und germaniſchem Empfinden, zwiſchen romaniſcher und germaniſcher Kunſt tritt mit brennendſter Deutlichkeit hervor. Welch Unterſchied zwiſchen Shakeſpeare und Taine in der Auffaſſung deſſen, was Würde heißt! Dieſem iſt's ein

zur Schau tragen edlen Benehmens, jenem ein inneres Bewußtſein edlen Seins, — dieſer blickt auf die Welt und Geſellſchaft, jener fühlt ſich ganz als Ich und Einzelner. Welch eine Abwendung von der Betrachtung aller Naturwirklichkeit verrät ſich bei Taine in dem Wort: wer nur edel handelt. Nur edel handeln allerdings die Helden Corneille's



William Shakespeare

als Schauſpieler in der Rolle des „Old Knowell“ in Ben Jonſons „Every Man in his Humour“. Faksimile des Stichs von Martin Droeshout auf dem Titelblatte der erſten Folio-Ausgabe der Shakespeare'ſchen Dramen von 1623.

und Racine's, weil der Romane nicht den innigen Zuſammenhang des Germanen mit der Natur kennt, das Bewußtſein des Intimen, des Alltäglichen und Wirklichen beſitzt. Als gäb' es in Wahrheit ein Nur-edel-Handeln. Solche Auffaſſung und Pſychologie führt die Kunſt unmittelbar zur Schönheitsfärberei, zu jener „Idealiſierung“, welche den Menſchen vom Menſchlichen und Natürlichen losſöft, zur Wolkenkuckucksheimerei, zur Blut-

Digitized by Google

loſigkeit und Schemenhaftigkeit der Geſtalten. Sie iſt tief begründet im Weſen der romaniſchen Raſſe, deren Kunſt das innerlichſte Weſen des Naturalismus noch nie begriffen hat und nicht kennt. Der romaniſche Naturalismus blieb bis auf den heutigen Tag in den Bahnen Boccaccio's und Mendoza's ſtecken; er iſt von ſtofflicher Art, Darſtellung des Häßlichen, des Tieriſch-Sexuellen, der niedrigen Plebs, des Geiſtesdumpfen und Gemütsarmen, der Welt, die man verſpottet und vor der man ſich ekelt.

Der Shakeſpeare'ſche, der germaniſche Naturalismus iſt nichts Stoffliches, ſondern ein rein Geiſtiges, eine Weltauffaſſung, eine Betrachtungsweiſe, eine Form und eine Technik. Er iſt eine inbrünſtige Freude an der Natur, eine Bewunderung all ihrer Erſcheinungen, eine Naturreligion, eine Naturvergötterung, die mit gleicher Liebe und Innigkeit alles Geſchaffene umſpannt. Das Große und Kleine, das Erhabene und Niedrige, das Schöne und Häßliche iſt gleich wert, ſtudiert, beobachtet, verſtanden und begriffen zu werden. Nichts Menſchliches, nichts Natürliches iſt ihm fremd. Alltägliches und Sonntägliches rinnt unmittelbar ineinander über, der Menſch, der vom Wetter redet und nach der Uhr fragt, es iſt derſelbe Menſch, der Götter von ihren Thronen ſtürzt, der lachend dem Tode entgegengeht und von wildeſter Leidenſchaft ergriffen, einherraſt. Ein einheitliches großes Ganzes iſt die Natur. Sie zu erkennen und ſie zu verſtehen, ihren Atemzügen zu lauſchen, dem Objekt ſich als ein unermüdlicher Erforſcher hingeben, das iſt eines der Grundelemente alles künſtleriſchen Schaffens. Die Kunſt ſteht als eine Schöpfung des menſchlichen Geiſtes innerhalb und unterhalb der Natur. Was kann ſie anders wiedergeben, als was in ihr vorhanden iſt, was ſieht und hört und fühlt ſie anders, als immer nur Natur und wieder Natur, was vermag ſie anderes, als in deren Geſetzen zu leben, ſie anzuerkennen und zu offenbaren? Innigſte Anlehnung an die Natur, Treue für ſie, innigſte Wiedergabe des Wirklichen bildet das Grundelement des Shakeſpeare'ſchen Schaffens. Daher haarſcharfe Beobachtung, eine Geſtaltung der Welt und des Menſchen mit all den Feinheiten und Einzelheiten, mit all den Eigenarten und Beſonderheiten, in all der ſaftigen Fülle, wie ſie die Natur beſitzt, Reichhaltigkeit und peinliche Sorgfalt in der Darſtellung der Außen- und Innenwelt, des Körperlichen, wie des Seeliſchen, — Naturwiedergabe und keine Stiliſierung. Und Unmittelbarkeit im Ausdruck des Gefühlslebens. Daher dieſe wunderbar reiche Fülle, dieſe Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Geſtalten, wie ſie kein anderer Dichter früher oder ſpäter wieder erreicht hat. Shakeſpeare fühlt ſich ebenſo daheim in der bürgerlichen wie der ariſtokratiſchen Welt, unter Königen, Fürſten und Rittern, wie beim vornehmen Patricier und dem armen Schelmen, im Palaſt wie in der Hütte, in der Staatsratsſitzung wie in der Schenke, im engen häuslichen Leben wie in der Öffentlichkeit und auf der Straße. Er findet ſich ebenſo zurecht im Seelenleben des

Mannes wie des Weibes, in der Schilderung der Kraft wie der Zartheit und der Milde, des Dämonischen und Furchtbaren, wie des Anmutigen und des Lieblichen, brutaler Rohheit und edler geselliger Bildung, des Häßlichen und Schönen, des Sittlichen und Unsittlichen. Er spricht mit derselben Kunst die Sprache der erregtesten Leidenschaft, der leichten zierlichen Salonunterhaltung und die unflätige derbe Sprache der niedrigsten Plebs. Sein Naturalismus steigt aus der Welt des Alltäglichen mit sicherem Schritt hinaus in die Welt des Großen und Erhabenen, des Eigenen und Besonderen, in die Regionen des Märchenhaften und Phantastischen. Auch diese stehen unter dem Gesetz des Wirklichen und des Menschlichen und wurzeln im Wirklichen. Seine Geister sind Naturgewalten.

Shakespeare's Grabmal in der Kirche zu Stratford, mit der, was das Gesicht angeht, wahrscheinlich nach einer Totenmaske gearbeiteten Büste des Dichters. Das von einem Stratforder Künstler gefertigte Denkmal wurde im Jahre 1622 errichtet.

Seelenkräfte und Seelenvorgänge, Symbole irdiſcher und menſchlicher Dinge und Eigenſchaften. Sie tragen einen ausgeprägt realiſtiſchen Charakter. Shakeſpeare beherrſcht mit gleicher Kunſt das Tragiſche, das Humoriſtiſche und das Komiſche, das Schwungvolle wie das Nüchterne, Vers und Proſa.

Shakeſpeare iſt jedoch keineswegs der Naturaliſt, der über die Treue, welche die Poeſie der Natur ſchuldet, die Treue gegen das eigene Ich verabſäumt. Er kennt das Gemeinſame von Natur und Kunſt und kennt auch das Trennende. Er läßt ſich nicht willenlos von der Fülle der Wirklichkeitserſcheinungen fortreißen, allein darauf bedacht, Wirklichkeitsſchilderung an Wirklichkeitsſchilderung zu reihen. Mit tauſend Sinnen hat er die Außenwelt in ſich aufgenommen und aus dem Material, das ſie ihm bot, eine Welt des eigenen Ichs ſich gebaut, und dieſe Ichwelt zu offenbaren, ſeine Auffaſſung von den Dingen, ſeine Weltanſchauung wird ihm zum neuen Weſentlichen der Kunſt. Er trägt eine Ordnung in die Fülle der Bilder und Vorgänge, welche auf ſeine Phantaſie und ſein Gefühl eingewirkt haben, er gruppiert ſie, bricht ſich Wege und Bahnen hindurch, um die Welt und ſein Verhältnis zu ihr zu verſtehen, er führt das Mannigfache auf Einfacheres, auf Geſetze und Formeln zurück.

Als Sproß des Renaiſſancejahrhunderts, als Jünger ihrer Erkenntniſſe ſieht auch Shakeſpeare in dem Menſchen ein Kind der Erde, das ſich hier unten behaupten, leben, genießen will. Ihr Trachten iſt auf das Diesſeits gerichtet und um das Jenſeits weniger bekümmert, ihre Moral menſchlicher Herkunft. Dies ſoll nicht ſagen, daß der Dichter mit Bewußtſein ein Atheiſt war, aber der chriſtliche Gott ſpielt in ſeinem Weltdrama jedenfalls keine eingreifende und entſcheidende Rolle mehr. Der Gott des Himmels iſt ein Gott der Erde geworden, eine Verkörperung des ſittlichen Ideals, welches die Lebensführung des Menſchen beſtimmt. Im allgemeinen iſt der Dichter ein Agnoſtiker, der ſich der Grenzen der menſchlichen Erkenntnis bewußt iſt, ein toleranter Geiſt, der um der Überlieferungen willen auch an den äußeren Formen des herrſchenden Kirchentums feſthält, ein echt humaniſtiſcher Ceremonienchriſt. Zwiſchen Dante und Shakeſpeare gähnt eine ungeheure Kluft. Wohl trägt die Stirn beider dieſelben Merkzeichen des Grüblertums, und auch der Brite geht der Erforſchung der letzten Lebensrätſel inbrünſtig nach und ringt nach feſter Erkenntnis, aber ſichtbare Götter, lebendige, perſönliche Götter üben keine Herrſchaft mehr bei dieſem aus. Seine Religion beſchränkt ſich auf den Menſchen und die Natur. Dieſe bilden die große Achſe, um welche ſich die Dichtung bewegt.

Die Pſychologie des Dichters iſt darin echte Renaiſſancepſychologie, daß ſie in der Leidenſchaft das Eigentlichſte und Weſentlichſte des Menſchen erblickt; das Ich lebt ſich in ihr am völligſten aus. Dem Glauben an die allbezwingende Macht und Herrlichkeit der Leidenſchaft iſt Shakeſpeare immer treu geblieben, und auch, als die kühlere und kritiſchere Natur des

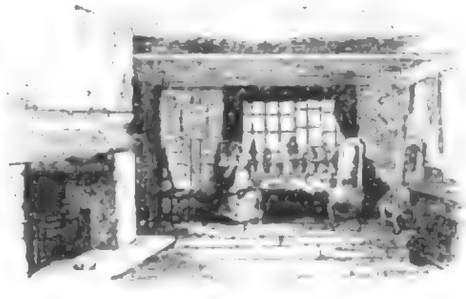
Nordens in ihm zu Durchbruch kam, ſteht er noch immer voll künſtleriſchen Entzückens in ihrem Anblick verſunken. In ihrer Furchtbarkeit gewinnt ſie für ihn an wildem Reiz und Schönheit. Ein tolles Gewitter, das am Himmel hinraſt, lodernde Blitze durch die Nacht ſchleudert, mit krachenden Donnern die Erde erſchüttert, verheerend, zerſtörend, zerſchmetternd dahinſchreitet: dieſes Schauſpiel hat für ihn nie an gewaltiger Erhabenheit verloren. In ſeinem Genuß verſunken genoß er die ſchönſten Augenblicke ſeines Lebens. Wie ſich dem naiv-religiöſen Menſchen Gott ſtets am erhabenſten und gewaltigſten, zur Anbetung zwingendſten im Gewitter offenbart, ſo offenbart ſich dem Renaiſſancejahrhundert der Menſch am erhabenſten im Gewitter der Leidenſchaft. Die Verehrung der Leidenſchaft wird ihm zu einem Stück Religion. Denn der vergötterte Menſch iſt es, der von ihr ergriffen, ſeine höchſte Gewalt, all ſeine Macht und Kraft entfaltet. Er vernichtet und zerſtört, er ſtürzt ſich in den Tod, — aber die Bewunderung gehört ihm, ſelbſt wenn er nur zerſtört und vernichtet. Auch Richard III. verkündet die Kraft des Menſchen. Und Kraft iſt an und für ſich ein Ideal, dieſer Zeit eines der höchſten Ideale. Kraft iſt Konzentration, die völlige Hingabe des Menſchen an ein einziges Wollen. Welches der drei Käſtchen der Porzia enthält das beglückende Bild, das den werbenden Liebhabern Herz und Hand der Schönen ſichert? Der echte Sproß unſerer Zeit, der Bekenner einer ſittlichen, das Irdiſche bewegenden Weltordnung, müßte nach dem ſilbernen Käſtchen greifen: „Wer mich erwählt, erlangt, was er verdient“, denn „dem Verdienſte ſeine Krone“; Baſſanio aber hält's mit dem Spruche der Kraft, des auf ſich ſelbſt trotzenden Ichs, „das ſein Alles daran wagt“ und trägt den Siegespreis davon. Das Allesdaranwagen, die Vereinigung des Fühlens und Wollens in einen Punkt, das ganz und gar einſeitige in einem einzigen Drange aufgehende Gefühl, die Leidenſchaft; das iſt bei Shakeſpeare ein grundlegendes Kriterium der Größe. Die moraliſche und ſittliche Wertſchätzung tritt wie bei den Italienern, wie bei Marlowe dagegen zunächſt noch zurück. Sie ſpielt in den erſten Jahren des Schaffens keine entſcheidende Rolle. Es kümmert den Dichter noch weniger, worauf und wohin die Leidenſchaft gerichtet iſt. Genug, daß ſie Leidenſchaft iſt, den Menſchen in der Fülle ſeiner Kraft und Macht, den Titaniden am herrlichſten und mächtigſten offenbart. Leidenſchaft iſt Schönheit. Sie gilt es zu beobachten und zu ſchildern, zu zergliedern und in alle Urſachen, Regungen und Wirkungen hinein zu verfolgen, in allen Formen und Geſtalten abzubilden. Die Liebe als Leidenſchaft, — die Eiferſucht, die Rache, die Ruhmbegierde, die Herrſchſucht, der Ehrgeiz, das Machtverlangen, die Sinnlichkeit, die grobe Genußgier als Leidenſchaft! Die Leidenſchaft des Mannes, die Leidenſchaft des Weibes. Die aktive, die paſſive Leidenſchaft. Leidenſchaftliche Naturen ſind auch Desdemona, Orphelia und Cordelia, von einer großen elementaren Einſeitigkeit und

Alleinzigkeit des Gefühlslebens, unverrückbar in ihrer Kraft, zu dulden und zu leiden, zu entſchuldigen und zu verzeihen, geduldig zu lieben und geduldig zu ſterben. Die Shakeſpeare'ſchen Menſchen ſind Charaktere im eigentlichſten Sinne des Wortes, aus einem Guß, Eiſennaturen, mit Nerven aus Stahl geflochten, von ungeheurer, in einem Punkt geſammelter Kraft, die genau wiſſen, was ſie wollen, und in jedem Augenblick ihr ganzes Sein auf das eine Ziel hin geſpannt haben. Im innerſten Grunde kennen ſie keine inneren Zwieſpälte und Widerſprüche, Steigerungen, doch keine eigentlichen Verwandelungen und Entwickelungen. Sie können zerſchmettert und zerbrochen werden, aber ſie können ſich nicht biegen. Die Shakeſpeare'ſche Pſychologie blickt zum erſtenmal wieder tiefer in das Innenleben des Menſchen hin, empfindet zum erſtenmal die reine und große Freude, allein dieſes zu enträtſeln und es in ſeiner ganzen Unmittelbarkeit und Naturwirklichkeit darzuſtellen. Sie erblickt daher vor allem das, was beim erſten Anſchauen am unmittelbarſten, am deutlichſten, am gewaltſamſten ſich aufdrängt: die Welt der Leidenſchaften. Sie hat noch einiges Grobes an ſich, Hartes und Einſeitiges. Sie kennt im allgemeinen noch nicht das Differenzierte des Nervenlebens, das jeden Augenblick Andersſein der menſchlichen Seele, noch immer mehr die ſtarren Extreme, das Gefühl auf ſeiner Höhe, im vollen Ausbruch ſeiner Gewalt, als die ſanften, unmerklichen Übergänge, die Zerſplitterungen und Widerſprüche. Der Kampf iſt vorwiegend nach außen hin gerichtet, weniger nach innen hin, der Widerſtand kommt mehr aus der Welt her, von den anderen als aus dem eigenen Ich. Aber der Dichter lebte auch in einer Welt, deren Menſchen ganz anders aus einem Guß waren als die Menſchen von heute, widerſtandskräftiger und in ſich geeinigter, viel mehr Thaten- als Gedankenmenſchen. Shakeſpeare iſt der geiſtigſte, der tiefſte und intelligenteſte Dichter der Renaiſſanceperiode. Doch iſt und bleibt er auch das Kind ſeiner Zeit. Auch bei ihm ſteht das Sinnliche voran, und das Geiſtige kommt immerhin nur in zweiter Linie, die Leidenſchaft überwiegt die Reflexion, der Thatenmenſch mit ſeinen groberen Trieben nach Weltherrſchaft, nach äußerem Anſehen und nach Macht tritt ganz anders deutlich hervor als der feiner gebaute, nach idealeren Zielen ausſchauende Gedanken- und Geiſtesmenſch.

Eine, freilich und leider nur in den knappſten Umriſſen gehaltene, Darſtellung des Shakeſpeare'ſchen Entwickelungsganges muß dieſes noch um einiges näher erläutern und die allernotwendigſten Schattierungen in das Urteil hineintragen. Einige Notizen über den äußeren Lebensgang ſeien damit verknüpft. Mehr als dürftige Notizen ſind uns nicht erhalten, und ſie tragen ſo gut wie nichts zur Erklärung ſeines geiſtigen Schaffens bei. Daher konnte auch in neuerer Zeit eine Shakeſpeare-Frage nach der anderen auftauchen und die Shakeſpeare-Forſchung recht eigentlich erſt in großen Fluß bringen. Gewiß giebt es hier der Dunkelheiten in Hülle und Fülle.

Voran ſteht da die Unterſuchung nach der Originalität des Dichters: in welchem Grade die unter ſeinem Namen gehenden Dichtungen ſein Eigentum ſind, wie vieles und wie großes auf ſeine Koſten kommt und wie vieles und großes auf frühere und zeitgenöſſiſche Dramatiker, deren Werke er um- und neu bearbeitete und für die Bühne einrichtete. Allem Anſcheine nach hat er das in ſtärkerem Maße gethan, als bisher angenommen wurde. Augenblicklich iſt vielfach die Neigung vorhanden, dem „ungelehrten“ und „ungebildeten“ Schauſpieler William Shakeſpeare, der als der große Dichter galt und gilt, die geiſtigen Fähigkeiten zu einem ſo großen dichteriſchen Schaffen abzuſprechen. Am bekannteſten wurde die Bacon-Hypotheſe, welche die Urheberſchaft der unter Shakeſpeare's Namen gehenden Dramen Bacon von Verulam, dem Verfaſſer des „Novum organon“, zuſchreiben will. Sie baut allzuviel auf philiſtröſer Überſchätzung äußerer Schulgelehrſamkeit auf, als daß ſie überzeugend wirken könnte, und nimmt vielfach ihre Zuflucht zu Beweismitteln, welche zum Teil die Sache der Lächerlichkeit ausſetzen. Über allerhand Vermutungen iſt die Sache nicht hinausgediehen, und wie die Shakeſpeare-Frage heute ſteht, müſſen wir dieſen Schauſpieler Shakeſpeare noch immer für den großen Dichter aller Dichter anſehen und nicht nur für einen Regiſſeur und Bühnenbearbeiter, der ſich die Werke eines oder verſchiedener echter Shakeſpeares aneignete.

Er wurde im Jahre 1564 zu Stratford am Avon als Sohn eines wohlhabenden und angeſehenen Bürgers geboren, am 23. April alten Stils, 5. Mai neueren Stils getauft und beſuchte die Lateinſchule ſeiner Vaterſtadt, die er, vielleicht 14 Jahre alt, verließ, um nach der Überlieferung dem Vater im Geſchäft zu helfen oder ſich ſonſtwie praktiſch zu beſchäftigen. 19 Jahre alt, verheiratete er ſich mit der um 7 Jahre älteren Anna Hathaway. Großes Glück und volle Befriedigung hat er wohl nicht in dieſer Ehe gefunden, doch bewies er ſich als ein Mann, der ſeinen einmal übernommenen Verpflichtungen nachkam. Auch die Vermögensverhältniſſe des Vaters gingen ſehr zurück und Geldſorgen aller Art, auch Wilddiebereien, deren ſich, alten Erzählungen zufolge, der Dichter ſchuldig gemacht haben ſoll, veranlaßten ihn, mit Zurücklaſſung ſeiner Gattin und dreier Kinder bald nach 1585 nach London zu gehen und ſich dort als Schauſpieler dem Theater zuzuwenden. 1592 ſpielt der Name Shakeſpeare ſchon unter denen der zeitgenöſſiſchen Dramatiker eine Rolle. Der ſterbende Greene greift ihn in ſeinem moraliſchen Katzenjammer-Pamphlet: „Ein Groſchen Einſicht, erkauft mit einer Million Reue“ an und warnt ſeine Freunde Marlowe,



Zimmer in Shakeſpeare's Geburtshaus in Stratford, in dem der Dichter geboren wurde.

Lodge und Peele zur Vorsicht „gegen die mit unseren Federn geschmückte Krähe", gegen das „Tigerherz, gehüllt in Komödianten-Haut", gegen den Alles-Könner, der sich für den einzigen shake-scene (Bühnenerschütterer) hält. Der Dramatiker Chettle aber nahm des Angegriffenen Partei und trat für den Menschen, wie für den Dichter und Schauspieler ein; er nennt ihn „ausgezeichnet in seinem Berufe". 1534 erscheint Shakespeare als Mitglied der hervorragendsten Schauspielertruppe des damaligen London, der Lord-Kämmerer-Truppe, an deren Spitze der bedeutendste Schauspieler der Zeit, Richard Burbadge, stand. Vielleicht hat er ihr von Anfang an angehört. Zu seinen Mitspielern gehörten u. a. noch Cuthbert Burbadge, der Bruder Richards, und der vortreffliche Komiker William Kempe. Ihre Vorstellungen gab die Gesellschaft in einem eigenen Theater, in der „Rose" auf dem Süduser der Themse, unweit der Southwarkbrücke, in dem sie seit 1592 bestimmt nachzuweisen ist.

Shakespeare's Geburtshaus
im Jahre 1769.
Diese älteste uns erhaltene Darstellung des Geburtshauses erschien zuerst Juli 1769 in Gentlemans Magazine.

In Shakespeare's ersten Dramen prägt sich noch keineswegs eine starke Besonderheitsnatur und eine große Ichkunst aus. Aber wohl der lebendige, objektive Drang des Dichters und seine Richtung auf eine breite Universalität des Schaffens. Er ist noch wesentlich Eklekticist und zugleich auch der Schauspieler-Bühnendichter, der vor allem wirksame Rollen schaffen will und auf Theaterwirkungen ausgeht. Seine Leichtbeweglichkeit und die Veränderlichkeit seines Stils haben etwas Verblüffendes an sich, und man glaubt, nicht einen, sondern zwei, drei Dichter vor sich zu sehen. Der eine ist eine Marlowe-Natur, ganz erfüllt von der Freude am Erhabenen, am Furchtbaren, am Schrecklichen und am Gräßlichen. Die Phantasie, trunken von Blut- und Mordvorstellungen, ergeht sich in wilden, leidenschaftlichen und oft schwulstig-bombastischen Reden. Marlowe's Einwirkungen, Marlowe's Weltanschauung läßt sich nicht verkennen. Dem Machiavelli'schen Ideal von dem Recht des Starken, dem alles erlaubt ist, giebt auch Shakespeare Ausdruck. Wohl geht der Verbrecher zu Grunde, aber seine Größe bleibt bestehen, die Freude der Phantasie an seiner wilden Kühnheit, an seiner Dämonie, an der rücksichtslosen Ichsucht und der unbarmherzigen Kraft, sich durchzusetzen, beherrscht das künstlerische Gebilde. Und es ist nicht viel anders als eine derbe, plumpe Volksmoral, eine Herkömmlichkeit, ein letztes Unverständnis des feineren und originelleren Gedankenganges des Italieners, welche in der Schilderung von dem schrecklichen Ende eines Tamerlan (2. Teil) oder eines Richard III. bei Marlowe und bei Shakespeare schließlich durchbrechen. Buntbewegtheit der Handlung, mehr äußere

Geſchehniſſe als innerliche, ſeeliſche Verknüpfung und Entwickelung, eine Charakteriſtik der groben und ſcharfen Umriſſe, der Verzerrungen, eine lärmende Deklamation, ein billiges, auf derben Geſchmack berechnetes, patriotiſches Pathos! Aber durchblitzend und echte Genialität offenbarend, Unmittelbarkeit des Gefühlslebens und wahrer Ausdruck heftigſter Leidenſchaft. So derb die Charakteriſtik iſt, ſo zeigt ſie doch viel innere Geſchloſſenheit, die nur dem wirklichen Dichter zu Gebote ſteht. Die Einbildungskraft iſt erfüllt von großartigen, kühnen Vorſtellungen, die vielleicht das Mögliche überſchreiten, die überſpannt ſein mögen, wie bei Marlowe die Werbung und das Verhältnis Tamerlans zu Zenokrate, bei Shakeſpeare die Werbung Richards III. um Anna, — aber die ganze Verwegenheit jedes großen Künſtlers fühlen laſſen. Dieſer Marlowe-Shakeſpeare dichtet den „Titus Andronikus", die drei Teile „Heinrichs VI." und ſteigt höher herauf bis zu Richard III.

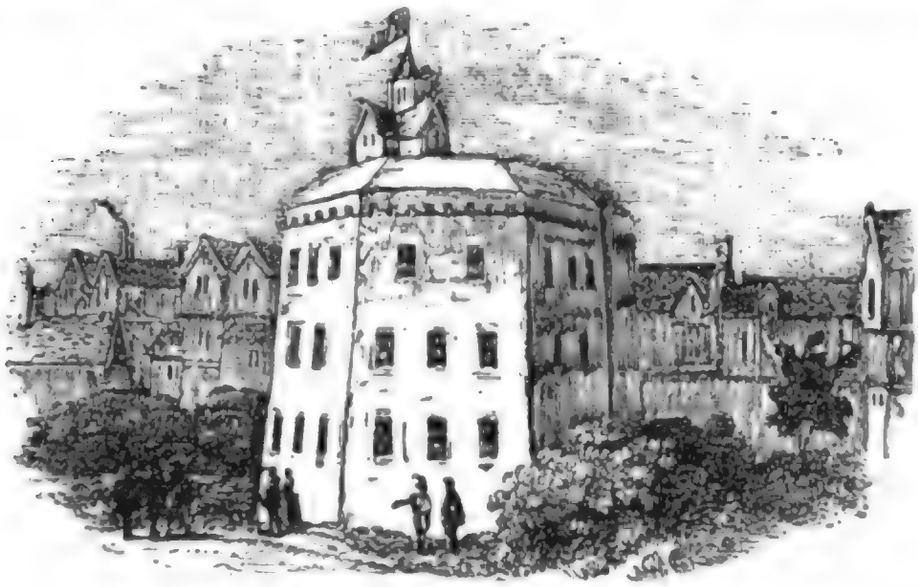
Eine ganz andere Natur gelangt in den erſten Luſtſpielen zum Ausdruck: in der „verlorenen Liebesmüh'", der „Komödie der Irrungen", „den beiden Edlen von Verona" und in neuer Entfaltung im „Sommernachtstraum", welch letztere Dichtung unter den Luſtſpielen bedeutet, was Richard III. unter den Tragödien: den Abſchluß der Lehrjahre. Da iſt ſo nichts von Kraftgenialität, noch von gärendem Sturm und Drang zu merken. Man ſieht dafür einen gefälligen, eleganten Akademiker vor ſich, der Ariſtokratie und Salonpublikum vor Augen ſieht und dem Volk den Rücken zugewandt hat, das Internationale dem Nationalen vorzieht. Er ſchreibt am Studiertiſche und zieht ſeine Begeiſterung aus Büchern. Die Geſtalten haben etwas Froſtiges und Abſtraktes, wie Geſtalten, die mehr der Lektüre als dem Leben entſtammen. Ein Dichter, der ungefähr zu gleicher Zeit einen „Titus Andronikus" und eine „verlorene Liebesmüh'" ſchreibt, ſcheint faſt ohne alle Eigenperſönlichkeit zu ſein, ſo ſchroff ſtoßen hier die Gegenſätze und Widerſprüche aufeinander. Dort als Meiſter und Führer der wilde, ſchreckliche Marlowe, hier der höfiſche, zierliche und ſchäferliche John Lily. Dort der Drang nach ſtarker Handlung, nach vielen Geſchehniſſen, hier ſo gut wie gar keine Handlung, — ein reines Dialogſtück, eine Übung im Wort- und Redebrechſeln, eine bloße Formſpielerei. Das Empfindungs- und Gefühlsleben zeigt ſich in allen dieſen Luſtſpielen ſchwach entwickelt, und nur in den „beiden Edlen von Verona" bricht ein ſeeliſcherer Ton hervor. Der Dichter kommt aus der Schule der Plautiniſchen Komödie und der zeitgenöſſiſchen, italieniſchen Luſtſpieldichter. Alles trägt an ihm mehr romaniſches als germaniſches Weſen, ein vorwiegend formaliſtiſches und äußerliches Gepräge. Die ſchwache und unbedeutende Charakteriſtik ſteht weit hinter der Intrigue zurück, Intrigue und Handlung bedeuten weniger als der Dialog, als das Spiel der Worte und Redefiguren. Erſt im „Sommernachtstraum" regen ſich heimiſch-nationalere und volkstümlichere Stimmungen.

Seit 1594 und 1595 ſcheinen ſich die äußeren Verhältniſſe Shakeſpeare's, der allem Anſchein nach als Habenichts in London angelangt war, weſentlich verbeſſert zu haben. Er verkehrt in freundſchaftlicher Weiſe mit Mitgliedern des hohen Adels, unterſtützt den Vater, kauft 1597 in ſeiner Geburtsſtadt Stratford das größte und vornehmſte Haus dortſelbſt und genießt bei den Stratfordern um ſeines Wohlſtandes willen des höchſten Anſehens. Er leiht Geld auf Pfänder aus und zeigt ſich überhaupt für einen Dichter in derartigen Angelegenheiten merkwürdig gut beſchlagen. Ende 1598 oder Anfang 1599 erbaut Richard Burbadge das Globustheater, das alle bisherigen Theater übertraf und wohin nun auch die Shakeſpeare'ſche Muſe überſiedelte.

Der Verkehr mit der ariſtokratiſchen Welt mag ihn einige Zeit lang verlockt haben. Er paßt ſich deren Geſchmack an und wendet ſich der „höheren Dichtung" zu, die damals erſt litterariſch-geſellſchaftsfähig machte, der italianiſierenden und antikiſierenden höfiſchen Modedichtung der Schule Spenſers. Er veröffentlicht zwei epiſche Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lucrezia" und fängt an im Geſchmack der Zeit Sonette zu dichten. Er macht mit ihnen Aufſehen und verdankt ihnen ſeinen erſten, großen Erfolg. Glücklicherweiſe aber wird er darum nicht dem von den Gelehrten und höfiſchen Poeten verachteten volkstümlichen Drama untreu. In den ariſtokratiſchen Kreiſen ſpielte der Dichter doch nur die Rolle eines Geduldeten, ganz anders frei und ungezwungen konnte er ſich unter ſeinesgleichen, unter den Schauſpielern und Dramatikern bewegen, in der friſchen, geſunden und kräftigen Luft, die damals in deren Verkehr wehte. Dem Umgang mit dem rüſtigſten aller Zecher, Ben Jonſon, und anderen geiſtesſtarken Männern verdankte er gewiß geiſtigere Anregungen. Ging es auch in den Theaterkneipen, in der „Meermaid" und in der „Teufelstaverne" manchmal toll zu, wie in den Fallſtaffſcenen „Heinrichs IV.", ſo war doch mehr als ein Prinz Heinz unter dieſen frohen Geſellen, und an Ernſt und Tiefe der Geſpräche wird es ſchon nicht gefehlt haben. Hier atmete alles geſunde und kernige Sinnlichkeit und Natürlichkeit.

Geſunde Sinnlichkeit und Natürlichkeit beherrſchen auch das Shakeſpeare'ſche Drama in dieſer Zeit, eine gewiſſe Frohheit und Behaglichkeit breitet ſich über ihm aus und eine ausgeglichene Stimmung, erwachſend aus einer welt- und lebensfreudigen inneren Zufriedenheit. Die künſtleriſche Eigenart ſeiner Natur ringt ſich vollkommen durch. Sein tiefſter und innerſter Drang nach der reinen Erkenntnis des Lebens und der Natur tritt rein und mächtig hervor. Der Dichter entzieht ſich dem Einfluß fremder Muſter und wendet ſich der inbrünſtigen, unmittelbaren Beobachtung der Natur und des Lebens und der Wirklichkeit zu. Er blickt ſie nicht mehr mit den Augen Marlowe's an, ſondern mit ſeinen eigenen Sinnen, die ſchärfer die Realität der Dinge aufnehmen, ſo daß die Phantaſievorſtellung eine reichere

und deutlichere wird und nicht mehr, wie bei Marlowe, zu formloſeren, verzerrteren, über das Wirkliche phantaſtiſch hinaus geſteigerten Geſtalten gelangt. Die unklarere Einbildungskraft Marlowe's verallgemeinert, die klarere Shakeſpeare's individualiſiert. Der Dichter hat jenen Boden des Alltäglichen gewonnen, von dem er zu dem Gewaltigſten und Mächtigſten emporſteigen kann, ohne das Wahrſcheinliche und Natürliche unter dem Boden zu verlieren. Das Große und Starke verſchmilzt innig mit dem

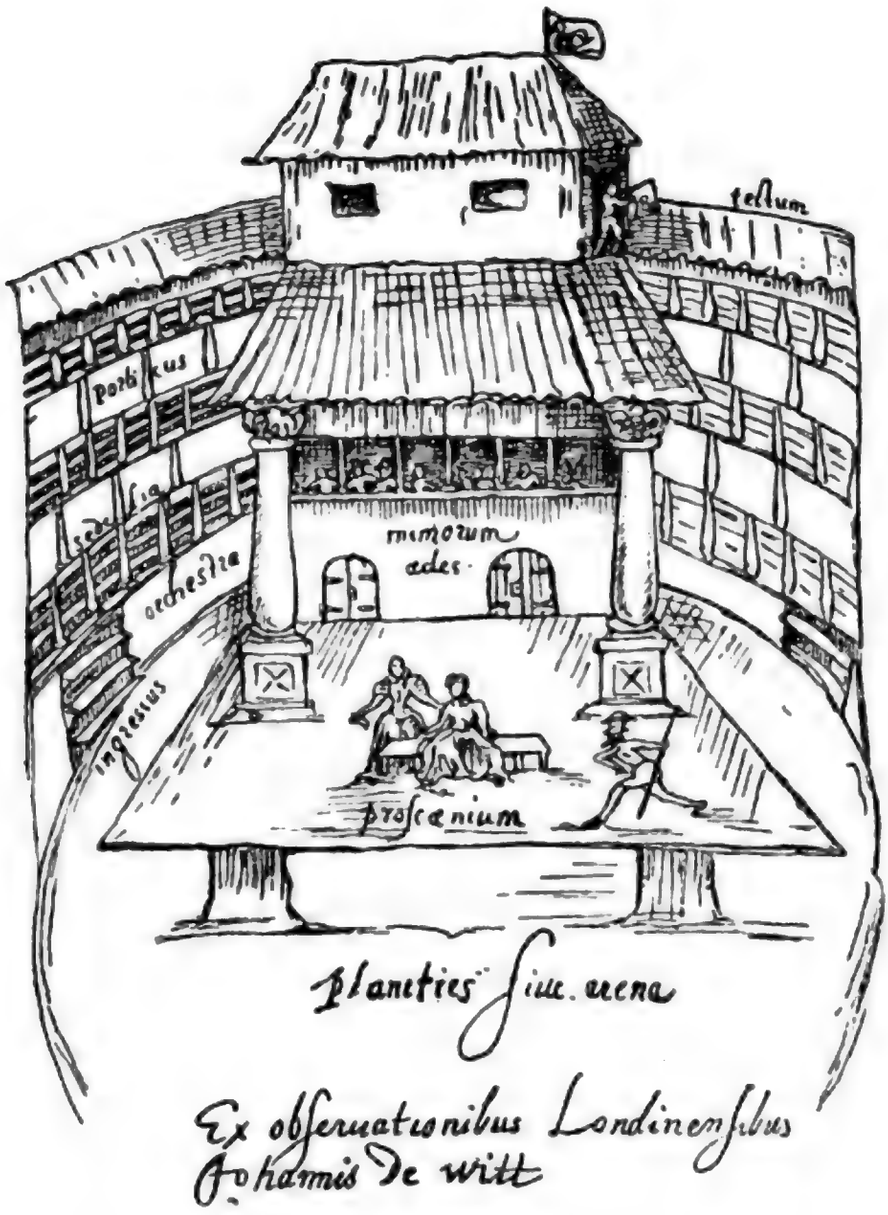


Äußere Anſicht des Globe-Theaters in London.

Nach einer alten Zeichnung. (S. Bormann. Das Shakeſpeare-Geheimnis.)

Stehende Theater, unſeren heutigen Kunſtreiterbuden ähnlich, Holzbauten, mit Stroh und Schilf bedeckt, kamen erſt ſeit 1570 etwa in Aufnahme. Zu Shakeſpeare's Zeit gab es bereits mehrere Schauſpielerhäuſer in London, ſo das 1575 oder 1576 erbaute Blackfriarstheater, das „Theatre", welches von 1576—1598/99 beſtand und von James Burbadge, dem Vater der beiden Schauſpieler Richard und Cuthbert Burbadge, erbaut worden war, „der Vorhang", zuerſt 1577 erwähnt, das Swan-Theater und das Globustheater auf dem Südufer der Themſe, welch letztere zum Teil aus dem Material des niedergeriſſenen „Theatre" erbaut und um ſeiner rundlichen Form willen Globus genannt wurde. An Gediegenheit des Materials übertraf es alle früheren Bauten; es war ein Holzbau in drei Stockwerken, je 12, 11 und 9 Fuß hoch. Nur der 1 Fuß über die Erde ragende Unterbau beſtand aus Mauerwerk. Die Bühne war von einem Ziegeldach mit Bleirinnen überdeckt, während der Mittelraum für die Zuſchauer, unſer heutiges Parkett oder Parterre, unbedeckt war. Obenauf das Häuschen für den Trompeter, der den Anfang der Vorſtellung verkündete und durch ſein Blaſen die Zuſchauer herbeirief. Das von den Brüdern Burbadge erbaute Globus-Theater war die Heimſtätte der Shakeſpeare'ſchen Dramen. Die Schauſpieler vereinigten ſich damals zu Geſellſchaften, die zumeiſt, nominell wenigſtens in den Dienſt eines vornehmen Herrn traten und nach ihm ſich benannten. Eine feſte Einnahme floß ihnen aus dieſem Verhältnis nicht zu, nur gelegentlich wurden ſie bezahlt, wenn ſie eine Vorſtellung im Hauſe ihres Beſchützers gegeben hatten. Alle Verwaltungs- und Finanzgeſchäfte wurden von der Truppe ſelbſt erledigt. Die Einnahmen fielen nicht an einen Direktor, ſondern an die Truppe insgeſamt oder doch an die Vereinigung der Hauptdarſteller, die als Unternehmer auftraten. Um 1590 etwa galten als vornehmſte Truppen die „Diener der Königin" und die „Diener des Admirals", welche vorzugsweiſe die Vorſtellungen bei Hofe geben durften und im Beſitz des „Theaters" und des „Vorhanges" waren. Seit demſelben Jahre aber fängt eine andere Truppe an, ihnen den Rang ſtreitig zu machen, deren Hauptdarſteller die Brüder Burbadge waren und der auch Shakeſpeare (vielleicht ausſchließlich) angehört hat. Sie ſtand zuerſt im Dienſte des Grafen Leiceſter, von 1589—91 in dem des Lord Strange, dann des Lord Derby, des Lord Kämmerer 1594—96 und 1597—1603, zwiſchendurch des Lord Hunsdon und wurde von Jakob I. zur Truppe der Schauſpieler des Königs erhoben.

Häuslichen und Intimen, allerhand kleine Einzelzüge machen das Charakterbild reicher und vertraulicher und verwischen die ehemalige Härte der Umrißlinien. Schlicht und ungezwungen bewegen sich die Könige und Helden, und die idealste Gestalt unter den Königen Shakespeare's, Heinrich V., der hoheitsvollste aller Herrscher, zecht als Prinz Heinz wacker mit Falstaff und seinen Kumpanen in einer niederen Schenke. Der heißblütige Percy, der Ritter ohne Furcht und Tadel, zankt und neckt sich mit seinem Käthchen. Selbst die Handlungsweise eines Shylocks, der noch am meisten groteske Züge trägt und am nächsten dem ungeheuerlichen Richard III. steht, wird schärfer motiviert und trägt ein ganz anderes menschliches Gepräge als der Marlowe'sche „Jude von Malta". Shakespeare steht nicht mehr staunend, phantastisch berauscht vor seinen Gestalten wie Marlowe, sondern sucht sie menschlich zu verstehen und zu begreifen. Dem Ernsten und dem Pathetischen weiß er einen feinen Humor und auch eine Komik abzugewinnen, dem Humoristischen und dem Komischen verleiht er ernstere Züge. Keine strenge Grenze scheidet mehr das Tragische von dem Humoristischen, das Erhabene von dem Alltäglichen, — sie stehen nicht nur in derselben Dichtung nebeneinander, sondern durchdringen sich gegenseitig und lösen sich ineinander auf. Shakespeare wird in dieser Periode der beobachtende, die Welt mit allen Organen in sich auftrinkende, gestaltungsfrohe Realist. Aber er sieht dem Treiben draußen nicht wie ein Ariost zu, als einem Schauspiel, das nur seinem Künstlerauge geboten wird. Das sind vielmehr wirkliche Menschen, deren Tragödien und Komödien sich vor ihm abspielen, Menschen, wie er selber einer ist. Der Schmerz, der jenen droht, droht auch ihm, und was ihnen zum Glück ausschlägt, wird auch für ihn dieselben Früchte tragen. All ihrem Handeln und Treiben entnimmt er große Lehren, wie er sein eigenes Leben einrichten soll und sich hier auf Erden behaupten kann. Er bildet sich eine Weltanschauung und eine Moral, die ein Eigenartsgepräge tragen und unmittelbar in seine Dichtung hineinfließen. Ein tieferes, vergrübelteres Wesen tritt in dieser Zeit bei ihm nicht hervor, mehr ein auf das Praktische und Thätige gerichteter Geist, der mit dem eines Machiavelli, Morus und Montaigne Ähnlichkeit hat, ein Geist der Lebensklugheit und Welterfahrung. Hart stoßen in dem engen Erdenkerker Menschen und Dinge aufeinander, das Interesse und die Leidenschaft des einen geraten in Widerstreit mit denen des anderen, und was der eine gewinnt, muß der andere verlieren. Jeden lockt die Lust der Erde, Liebe, Reichtum, Ehre, Ruhm und Macht, doch der heißeste Kampf entbrennt um die Herrscherkrone. Der Sieg fällt der virtus, der Tüchtigkeit zu, dem Kühnen, dem Tapferen und Starken, dem Klugen und Geschickten. Bei dieser Erkenntnis beruhigt sich der Dichter einstweilen. Er sieht die Welt nicht unvernünftig geordnet und trägt selber in sich das Verlangen, die Lust der Erde fröhlich auszukosten. Ein gewisser Optimismus tritt in dieser Zeit hervor, und seine



Innere Ansicht eines Londoner Volkstheaters (des Swan-Theaters),

nach einer von dem holländischen Reisenden Johannes de Witt 1596 angefertigten in Utrecht befindlichen Handzeichnung. (Nach dem Werkchen von K. Th. Gaedertz. Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888, in welchem zuerst diese älteste authentische, für die Kenntnis der Shakespeare-Bühne wichtigste Zeichnung mitgeteilt worden ist.) Wie man sieht, sind nur die Logen oder Gallerien und ein Teil der Bühne, die Hinterbühne, bedeckt, während der andere Teil der weit ausladenden, fast bis in die Mitte des Parketts hineinreichenden, auf starken Pfosten ruhenden Bühne, sowie der Parkettraum unter freiem Himmel lagen. Hinter der Bühne die Ankleideräume der Schauspieler, die durch zwei Thüren mit der Bühne in Verbindung standen, eine zum Aufgehen, die andere zum Abtreten der Personen. Coulissen und Dekorationen kannte das englische Volkstheater nicht, Ortswechsel u. ähnl. wurde oft nur durch Zeichen angedeutet. Beweglich war zuweilen nur der Hintergrund der zweiten kleineren, sich rückwärts aufbauenden Bühne (auf der obigen Darstellung fehlt diese), auf welcher z. B. das Schauspiel im „Hamlet" dargestellt wurde. Diese Hinterbühne trennte häufig ein Vorhang von der Vorderbühne. Wenn auf dieser letzteren eine Scene zu Ende gespielt, ging der Vorhang auseinander, und eine neue Scene hub auf der Hinterbühne an. Einen wichtigen Bestandteil der scenischen Einrichtung bildete dann noch der gleichfalls auf der obigen Zeichnung fehlende „Balkon", der über der Hinterbühne lag, ein etwa 8—9 Fuß hohes Gerüst, der bald einen Berg, bald einen Turm darstellen sollte. Von ihm herab sprach z. B. der Wächter im Makbeth seinen Morgenspruch. Schauspielerinnen gab es bekanntlich zu Shakespeare's Zeit noch nicht: die weiblichen Rollen wurden von jungen Männern dargestellt. Die Vorstellungen begannen um 3 Uhr nachmittags. Auch Frauen aus allen Gesellschaftskreisen besuchten das Theater, und es ist eine alte Fabel, daß anständige Frauen gar nicht oder nur in Masken ins Theater gegangen seien.

Auffaſſung des Menſchen hat etwas Liebenswürdiges und Gütiges an ſich. Die Freude an ihm wiegt vor, die Freude an ſeiner Lebensfriſche und Daſeinsluſt, an ſeiner Keckheit und Unverfrorenheit, mit der er ſich oft durchſchlagen muß, an ſeiner Sinnlichkeit und ſeiner Klugheit, ſeiner Stärke und Tapferkeit. Abneigung hegt er gegen das Sauertöpfiſche und Kopfhängeriſche, und ironiſch verſpottet er die unſinnlichen Geiſter, welche auf die Luſt des Lebens und der Liebe glauben verzichten zu können und die Entſagung und Weltflucht predigen. Der Individualismus in ſeiner tieferen und edleren germaniſchen Ausprägung tritt dem egoiſtiſchen Individualismus, wie er von Italien her verkündet wurde, klarer und beſtimmter entgegen. Auch der Mord aus Staatsklugheit findet an ihm keinen Verteidiger. Heilig ſei das Recht und das Leben des anderen, verhaßt alle Willkürlichkeit, alle Grauſamkeit und Brutalität, alles Rohe und pöbelhaft Tieriſche. Der große und edle Menſch Shakeſpeare's iſt der Hilfreiche, der den Kampf des Lebens zu mildern ſucht, die Rechte des anderen anerkennt und mit ihm ſich verbündet, nicht die Feindſchaft, ſondern die Freundſchaft und die Güte begründen will.

In dieſen Jahren vollendet der Dichter ſeine Königsdramen, den Cyklus ſeiner engliſchen Hiſtorien: „Richard II.“ erſcheinen und „König Johann“, die beiden Teile von „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ Als ſpäter Nachzügler kommt das überhaupt letzte, mißlungene Werk Shakeſpeare's, „Heinrich VIII.“ Machiavelli und Guicciardini in Italien und Auguſt de Thou in Frankreich hatten die Geſchichtsſchreibung über die bloße chronikaliſche Aneinanderreihung von Thatſachen und Begebenheiten hinausgeführt und die Dinge in ihren Zuſammenhängen rein menſchlich und irdiſch verſtehen gelehrt. Den gleichen Charakter trägt die Shakeſpeare'ſche Geſchichtsdichtung. Sie ſucht nach den Urſachen von Niedergang und Sturz, von Erhebung und Sieg der Könige und Völker und iſt voll politiſcher Weisheit, Klugheit und Erfahrung, wie Machiavelli's Buch vom Fürſten. Freilich darf man von dem Dichter nur eine Geſchichtsauffaſſung erwarten, wie ſie das 16. Jahrhundert geben konnte, nicht die vertiefſten Erkenntniſſe unſerer Zeit. Noch thun wir in die wirtſchaftlichen und ſozialen Zuſtände gar keinen Einblick, noch ſpielen ſie nicht die geringſte Rolle, vielmehr ſtellt Shakeſpeare als echter Jünger der Renaiſſance noch den Principe, den Krieger und Staatsmann als eigentlich treibende Kraft in den Mittelpunkt der Ereigniſſe. Auch das Geſchichtsdrama iſt in erſter Reihe ein Charakterdrama. Einzelmenſchen ſind es, welche die Geſchichte machen und das Schickſal der Völker in den Händen halten. Wie im Turniere ſtoßen ſie aufeinander, nur daß nicht mehr die bloße körperliche Stärke und Gewandtheit entſcheidet, ſondern die innere Tüchtigkeit. Richard II. geht an ſeiner Verblendung und Schwäche zu Grunde, an dem mittelalterlichen hochmütigen Traum von ſeinem Gottesgnadentum. Statt der Wirklichkeit ins Auge zu ſchauen, ſpinnt er ſich in

allerhand Mysticismus hinein und glaubt an Wunder und große Zeichen: Engel würden vom Himmel herniedersteigen, um die Aufrührer niederzuschmettern und das Verbrechen der Majestätsbeleidigung, die eins ist mit Gotteslästerung, zu rächen. Er ist eine leichte Beute in der Hand des rücksichtslosen Realpolitikers Bolingbroke.

„Romeo und Julie“, das Meisterwerk dieser Periode, gelangte 1597 zum erstenmale im Druck an die Öffentlichkeit. Und zum erstenmale entfaltet der Dichter in diesem Triumphgesang von der Liebe der Geschlechter zu einander das Tiefste und Gewaltigste und das Eigentlichste, was er der Welt zu geben hatte: seine große Kunst in der Darstellung des zur höchsten Leidenschaft gesteigerten Gefühlslebens, wie sie in dieser Fülle und Reichhaltigkeit, in dieser Schärfe und Naturwahrheit die Poesie bis dahin noch nicht kennen gelernt hatte. In dem rein Künstlerischen, in der Gestaltung der Innenzustände des von der sinnlichen Liebe erregten Menschen liegt der ganze Wert und das Wesen dieses Kunstwerkes eingeschlossen. Keine andere Aufgabe kennt der Dichter als die Darstellung der trunken dahinschreitenden Erotik; wie jede Leidenschaft bei ihm, hat sie einen wilddämonischen Charakter, ist eine elementare Naturgewalt, welche den Menschen alles andere vergessen läßt, was nicht ihrer Befriedigung dient. Der mächtige Drang nach der Vereinigung läßt ihn auch gegen die Schrecken des Todes gleichgiltig werden. Die Leidenschaft macht ihn zum Heroen, zum Triumphator über Leben und Sterben und zum Sieger über das Schicksal. Nichts ist herrlicher, denn nichts ist größer und mächtiger als der in ihren Feuern einherschreitende Mensch. Ihr hingegeben, fühlt er die ganze Wonne, ein Ich zu sein, genießt er das Eigentliche der Erdenlust. Die ganze Weltfreude, die an das Irdische mit tausend Organen sich anklammernde Weisheit, die frei entfaltete Sinnlichkeit und Natürlichkeit des orgiastischen und bakchantischen Renaissancemenschen offenbart sich in reinster Gestalt in „Romeo und Julie“. Und der Dichter ist selbst der trunkene Bakchant. Nichts will er in diesem Werke, als alle Wonnen und Gluten des Liebesrausches auskosten. Unser moralisierendes, realistisch-tendenziöses Zeitalter, das sich seit den dreißiger Jahren dem rein dichterischen Auffassungsvermögen wieder entfremdete und den Poeten vor allem nach seinen „Absichten“, „Überzeugungen“ und „Anschauungen“ beurteilt, hat auch in Shakespeare weit über Gebühr den Moralisten, den Sittenrichter, den Tendenzpoeten und Lehrdichter gefunden, als er wirklich in ihm steckt. Unserer Zeit gilt der Moralprediger, der „Dichter des Gewissens“ im Grunde vielfach mehr als der Künstler. Shakespeare ist aber viel zu sehr Agnostiker und sein Streben so vorwiegend auf das Erkennen gerichtet, daß die Beurteilung und Wertschätzung dagegen zurücktreten muß. Man erfaßt heute viel zu wenig den großen Unterschied zwischen einem Tendenz- und einem Weltanschauungsdichter, zwischen einem

denkenden und einem nachdenklichen Poeten. Shakeſpeare iſt ein nachdenklicher, ein Weltanſchauungsdichter, — von Haus aus eine Großnatur, welche nicht an der Oberflächlichkeit der Erſcheinung haften bleibt, ſondern in der Weſen Tiefe einzudringen ſucht. Ohne ſolche Nachdenklichkeit giebt es keine wahrhafte, dichteriſche Größe. Aber der Dichter will nicht, wie ein Dante, in erſter Linie beſſern und bekehren, Ideen und Tendenzen zum Ausdruck bringen, ſittliche Überzeugungen oder ähnliches, — ſondern unmittelbar fließt ſein geiſtiges Weſen, all ſeine Erkenntnis in ſeine Geſtalten über, und wir können dieſe Erkenntniſſe nur herauslöſen, wie wir der Natur Geſetze ablauſchen. So hoch man nun auch die perſönliche Größe Shakeſpeare's ſtellen muß, ſo ſehr wir in ſeiner Dichtung den tiefſten und umfaſſendſten Ausdruck des geiſtigen Lebens ſeiner Zeit bewundern, — ſo kann man ſich doch andererſeits nicht verhehlen, daß die Erkenntniswelt des 16. Jahrhunderts, an der unſeren gemeſſen, noch viel Unfertiges und Ungeordnetes an ſich trägt. Das Sinnliche überwiegt, wie ſchon bemerkt wurde, das Geiſtige. Und darum dürfen wir auch nicht in der Shakeſpeare'ſchen Dichtung den Ausdruck der höchſten Intelligenz finden wollen. Wir werden ſehen, daß ihn gerade in der Geſtaltung des geiſtigen Menſchen Goethe überholt. Man hat oftmals Shakeſpeare als den Dichter der moraliſchen und ſittlichen Weltordnung gefeiert; aber das läßt ſich doch nur mit Einſchränkungen behaupten. Man machte damit den Jünger des 16. Jahrhunderts zu einem Kinde des 19. Jahrhunderts, zum Schüler Kants, zu dem Verkünder einer Morallehre, die, wie keine andere, die Billigung und Anerkennung unſeres Zeitalters gefunden hat, eines Zeitalters, das, unbefriedigt

AN
EXCELLENT
conceited Tragedie
OF
Romeo and Iuliet.

As it hath been often (with great applauſe) plaid publiquely, by the right Honourable the L. of *Hunſdon* his Seruants.

LONDON,
Printed by Iohn Danter.
1597.

Titelblatt der erſten, ohne Verfaſſernamen erſchienenen Quarto-Ausgabe von Shakeſpeare's „Romeo und Julie" vom Jahre 1597.

Der Text dieſer Ausgabe weicht bedeutend von dem der ſpäteren Ausgaben (1599. 1609.) ab. (Nach Vormann. A. a. O.)

von allen religiöſen Dogmen, ſeine Zuflucht zur Ethik nahm und den gerechten, den weiſen, uranfänglichen, in ſich ſelbſt ruhenden Gott, den ſie in der Religion entthront hatte, als Moral wieder in ſeine Herrſchaftsrechte einſetzte. Aber der ſcheinbar äſthetiſche Begriff von der tragiſchen Schuld und Sühne, der in unſerem Jahrhundert eine ſo große Rolle geſpielt hat und im Grunde nichts iſt als ein Moralbegriff, Ausdruck des Dogmas von der ſittlichen Weltordnung, Ausdruck einer rein tendenziöſen Kunſtauffaſſung, zerſplittert in tauſend Stücke, gerade wenn man ihn an die Shakeſpeare'ſche Dichtung anlegt. Die naturaliſtiſchere und weſentlich mechaniſche Weltanſchauung des Dichters, welche bei ihm die weſentliche iſt und bleibt, kommt mit am ſchärfſten und deutlichſten in der Romeo und Julie-Tragödie zum Ausdruck. In der Welt herrſcht ein beſtändiges Spielen der Kräfte gegeneinander. Die ſtärkere Kraft ſiegt. Was aber in dieſer Formel nicht aufgeht, bleibt übrig als Zufall, als Schickſal, als Glück oder Unglück. Der Untergang Romeo's und Juliens hat ſeine natürlichen Urſachen in den Verhältniſſen, unter denen ſie leben, in dem Zwieſpalt der beiden Häuſer Montecchi und Capuletti und in einer Reihe von Zufällen. Keinesfalls bedeutet er eine tragiſche Sühne für eine ſittliche Verſchuldung ihrerſeits. Sie ſcheiden auch nicht als Beſiegte, ſondern als Sieger aus dieſer Welt. Überhaupt darf man die Auffaſſung vom Tode, die in der neueren Dichtung herrſcht, nicht einfach auf die Poeſie Shakeſpeare's und der Renaiſſancezeit übertragen. Unſerer Dichtung iſt er eine Verurteilung und ein Strafgericht, ein Racheakt, der vernichtende Blitz des beleidigten „ewigen“ Moralgeſetzes, bei Shakeſpeare zuerſt einmal nichts als ein Naturakt und ein Elementarereignis, welches wahllos die Guten und Böſen trifft, Desdemona wie Jago. Für den daſeinsfreudigen Sproß des Renaiſſancejahrhunderts beſaß der Tod nicht das Schreckliche, was er für das unſinnlichere und leidenſchaftsloſere Geſchlecht unſeres Zeitalters an ſich trägt, über deſſen Freudenmählern ewig die Harpyien der Moral ſchweben und welchem das Sterben nur dann „erlaubt“ erſcheint, wenn ſich der Menſch des Todes „ſchuldig“ gemacht hat. Auch Shakeſpeare iſt, wie den echteſten Kindern der Renaiſſance, der Tod die letzte Notwendigkeit des Lebens; man nimmt ihn hin wie Rabelais, ein ſkeptiſches Lächeln um den Mund: „Gehen wir, das große Vielleicht aufzuſuchen,“ geht ihm mit dem ſtolzen und feſten Schritt eines Marlowe'ſchen Mortimer entgegen:

„Warum ſoll ich wohl jammern meines Falls?
Lebt, holde Fürſtin, wohl, beweint mich nicht!
Der, dieſe Welt verachtend, wie ein Wand'rer
Nun neue Länder zu entdecken geht ...“

Man macht, wie der ſpaniſche picaro, im Anblick des Galgens eine humoriſtiſche Verbeugung oder beſiegt ihn, wie ihn „Romeo und Julie“ überwinden, die erſt, indem ſie ſterben, das Weſentlichſte und Tiefſte ihres Ichs ausleben

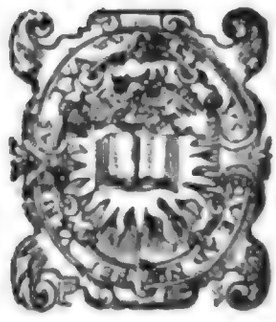
und finden, was ſie am leidenſchaftlichſten geſucht haben: die höchſte Entzückung und großartigſte Vollendung des Liebesrauſches, den Tod um der Liebe willen.

A

Pleaſant Conceited

Hiſtorie, called The taming of a Shrew.

As it was ſundry times acted by the *Right honorable the Earle of* Pembrook his ſeruants.



Printed at London by Peter Shortand *are to be ſold by Cutbert Burbie, at his* ſhop at the Royall Exchange. 1594.

Titelblatt der erſten Ausgabe der älteren, ohne Verfaſſernamen erſchienenen Komödie „Zähmung der Widerſpenſtigen".

Shakeſpeare's Luſtſpiel, welches nur eine Umarbeitung dieſer älteren Dichtung iſt, erſchien zum erſtenmal im Druck erſt in der Folio-Ausgabe von 1623. Neuausgaben dieſer älteren Komödie ſtammen aus den Jahren 1596 und 1607. (Nach Bormann. A. a. O.)

Dann legt ſich allmählich mehr und mehr ein dunkler Schatten über dieſe heitere, frohe und ſo wohlgeordnete Welt. Die Stimmung des Dichters wird galliger und bitterer, und kalte Ironie und ſcharfe Satire brechen in die Welt des Humors und der Komik hinein. Die Lippen des Narren wird bald ein Zug der Wehmut umſpielen, Melancholie ſein Antlitz überſchatten, und die Schellen ſeiner Kappe überläuten das Bekenntnis, daß die Narrenweisheit zur tiefſten Weisheit geworden iſt. Der Glaube an das urſprüngliche Gute in der Menſchennatur, an den Sieg der Tüchtigkeit und der Kraft, an eine gewiſſe Vernunft in der natürlichen Ordnung der Dinge gerät ins Schwanken, peſſimismusſchwerer Gram wühlt ſich in die Seele des Dichters, und tiefe Grüblerfalten graben ſich in ſeine Stirn. Die Tragik konzentriert ſich und nimmt einen furchtbaren Ernſt an, der alle Luſtſpielelemente von ſich ſtößt. Auch die Komödie dieſer Jahre — „Was Ihr wollt", die wahrſcheinlich frühere Dichtung, noch weniger als die ſpäteren „Ende gut, alles gut" und „Maß für Maß" — trägt zum Teil ein hartes und ſchwereres Gepräge, einen ſittenrichterlichen und ſtrengen Charakter. Die höfiſche Welt, welche, wie es ſcheint, den Dichter einige Zeit lang verlockt und umgarnt zu haben ſcheint, wird zu einer Welt der Falſchheit und

Heuchelei, des Verrats und der Treuloſigkeit. Ein ſehr düſterer Tragödiengeiſt drängt in dieſer Zeit alles andere in den Hintergrund, und der Dichter gelangt auf die Höhe ſeiner Vollendung.

Von perſönlichen Schickſalen, welche dieſe innere Umwandelung hervorgerufen haben können, wiſſen wir bei der großen Dürftigkeit der erhaltenen Notizen nichts. Gewöhnlich verweiſt man auf die Verſchlimmerung der politiſchen Verhältniſſe Englands in den letzten Lebensjahren der Eliſabeth und der Folgezeit, die wachſende Unzufriedenheit des Volkes und die inneren Gärungen. Das luſtige Alt-England ſtirbt ab, und der Puritanismus klopft an die Pforte. Man kann auch an den allgemeinen Geiſt der Reaktion denken, der durch ganz Europa dahingeht und den Dänenprinzen Hamlet in eine Zwieſpältigkeit hineinſtürzt, wie ſie Torquato Taſſo ins Irrenhaus geführt hatte. Aber den eigentlichen Schlüſſel zum Verſtändnis jener inneren Umwandelung, die erſt den eigentlichen großen Shakeſpeare erſtehen ließ, beſitzen wir damit natürlich nicht.

Der Gegenſatz, in dem der germaniſche Individualismus von Anfang an zum romaniſchen ſtand, und der auch bei Shakeſpeare ſehr bald zum Durchbruch kam, vertieft und verſchärft ſich in dieſer Zeit bei dem Dichter. Schwächer iſt der Egoismus, ſtärker das Gemütsleben des Germanen, kräftiger daher ſeine Mitleidsfähigkeit, ſein Beſtreben nach dem Glück aller, während der Italiener das Glück des einzelnen, des Ichs, ſuchte. Dort demokratiſch-kommuniſtiſche Ideale, hier das ariſtokratiſche Ideal Machiavelli's. Von Anfang an ſtand der heiteren ſüdlichen Götterwelt die nordiſche düſterer, ernſter und trauriger gegenüber, Gottheiten eines trüberen Himmels, eines kargeren Bodens, eines geſteigerten Lebenskampfes, der Unbilden einer rauheren Natur. Und wenn jene heiteren Olympier den Geiſt einer Raſſe offenbaren, welche mehr geneigt iſt, die Luſt und Freude des Daſeins zu behaupten, ſo ſpricht aus den nordiſchen Göttern zu uns die tragiſcher geſtimmte Seele einer Raſſe, welche tiefer, innerlicher und gewaltiger die Erkenntnis und das Gefühl des Leides der Welt urſprünglich in ſich trägt. Und die grübelnde Einſamkeitsnatur des Germanen konnte nur dazu beitragen, dieſes urſprüngliche Fühlen philoſophiſch zu begründen und es zu einem Gefühl eines allgemeinen Weltleides zu vertiefen und zu erweitern, – – und damit den Gemüts- und Mitleidselementen neue Nahrung zuführen. So wurden die germaniſchen Länder die eigentliche Heimat der nachchriſtlichen Tragödie, die romaniſchen die Heimat der Komödie. Hineinwachſend in ſein Germanentum entfremdet ſich Shakeſpeare den Idealen, wie ſie von Italien herübergekommen waren, und die auch ſeine Seele mit all ihrem Zauber umſtrickt hatten. Er giebt ihnen eine Umformung und nordiſches Gepräge in viel höherem Maße als bisher. Er kritiſiert, unterſucht und vernichtet ſie zum Teil. Der alte Kultus der Leidenſchaft, wie ihn der Dichter in „Romeo“ und Julie“ und wie ihn früher Marlowe

gepflegt hatte, weicht, und nicht länger mehr erſcheint der trunkene, von der Gewalt ſeiner Gefühle hingeriſſene Blindhinſtürmende als der Vollmenſch, als der Heros in dieſer Welt der Kleinheit und Alltäglichkeit. In der Leidenſchaft wächſt nicht, ſondern ſinkt die Kraft des Menſchen; er verliert Überlegung und Urteilskraft und wird zum Spielball in der Hand des Schickſals, wie Othello ein Narr Jago's, der mit den allerkleinſten Nichtigkeiten und Erbärmlichkeiten den Helden zum Mord und zur Verzweiflung treibt. Der ſchrankenloſe Egoismus iſt der zerſtörende Teil des Individualismus, und mit ganz anderer Schärfe als in ſeiner Jugendzeit, aus der eigenen Erkenntnis ſchöpfend, zeichnet Shakeſpeare die innere Nichtigkeit und Niedrigkeit, den Verfall und die Auflöſung, ſowie die ganze Glückloſigkeit der Gewaltsherrſchernaturen im Stile Cäſar Borgia's und Machiavelli's. Zwiſchen Tamerlan, Richard III. und Makbeth gähnt wieder eine tiefe Kluft. Als ein dürftiger und kleinlich eitler Alltagsmenſch erſcheint der faſt ſatiriſch aufgefaßte Julius Cäſar, und idealiſch tritt ihm Brutus entgegen, als der eigentlich Große, der nichts für ſich ſelber, ſondern nur das Glück des Allgemeinen ſucht. Und auch Coriolan, dem echten Renaiſſanceariſtokraten, dem Pöbelhaſſer, fehlt nur ein Quentchen Gehirn und ein Stück vernünftiger Erkenntnis von dem, was in dieſer Welt ſchon allein die Klugheit verlangt. Er ſtirbt wie der Löwe an der Mücke, die er glaubte verachten zu können. Hinein miſcht ſich die düſtere peſſimiſtiſche Auffaſſung, der ſich Shakeſpeare in dieſer Zeit hingegeben. Tiefer verſtecken ſich die Zwieſpälte, als er früher glaubte, und der Glaube an eine ſittliche Weltordnung, eine gewiſſe Vernunft im Zuſammenhang der Dinge erſcheint bedrohter als je; die Verneinung eher als die Bejahung liegt ihm auf der Zunge. Nicht das Tüchtige ſiegt immer in dem großen Lebenskampfe, in dem ewigen Widerſtreit der Kräfte. Der Haß, die Niedertracht und die Schurkerei, das Rohe und das Gemeine und alles, was Zerſtörung mit ſich bringt, wohnt in der Seele des Menſchen, faſt überwuchernd das Edle, Gütige und alles, was das Erhaltende und Vereinigende in der Welt ausmacht. Das Gute unterliegt dem Böſen, das Edle dem Gemeinen, der derbe Realiſt, der ſein Ich nur ſucht, triumphiert über den Idealiſten, welcher das Glück aller begründen will. Aber der Dichter empfindet mit dem Idealiſten und ſteht mehr als je auf ſeiten der Träumer und Nichtthatmenſchen. Über das Menſchenleben fegt der Sturm des Schickſals hin und zerbricht gleichgiltig die gütigen Seelen, die Edlen wie die Schurken und Böſewichter. Nichts iſt ſicher als die Ruhe des Todes, nur das Sterben erlöſt von der Pein und dem Wirrſal des Lebens.

Shakeſpeare's Kunſt der Seelenmalerei erreicht in dieſen Jahren ihre höchſte Feinheit und Tiefe. Seine Darſtellung der Leidenſchaft mußte an Fülle und Mannigfaltigkeit, an Abwechslung von Licht und Schatten, an Schärfe und Bedeutſamkeit in der Wiedergabe ihrer Entwickelungen gewinnen, als der Dichter von verſchiedenen Seiten aus in ihr Weſen eingedrungen

war und eine doppelte Betrachtungsweiſe auf ſie anwandte, — als er das Heroiſche und Starke wie das Dumpfe, Bedrückende und Zerſtörende mit gleicher Entſchiedenheit zu geſtalten ſuchte. Die Schilderung des Innenlebens wird für ihn nun ganz und gar das Höchſte und Wichtigſte alles dichteriſchen Schaffens, und er kann ſich nicht genug thun in der breiten und farbenreichen Ausmalung ſeeliſcher Zuſtände und Erregungen. „Hamlet“, „Othello“, „Makbeth“, „König Lear“ ſind in vorderſter Reihe pſychologiſche Dichtungen mit ſtarken pathologiſchen Zuſätzen.

1603 erſchien zum erſtenmal in Buchform der „Hamlet“, die geiſtig tiefſte Tragödie des Dichters, die gewaltige Übergangsdichtung, welche am lebendigſten das innere Ringen Shakeſpeare's wiederſpiegelt, den Kampf und den Zwieſpalt in ſeiner Bruſt, den Widerſtreit zwiſchen altem und neuem Glauben. Die Kraft in dem Fühlen dieſes Zwieſpalts, das aufs höchſte geſpannte Bewußtſein von den letzten unlöslichen Daſeinsrätſeln, das leidenſchaftliche Suchen nach der Antwort, wie der Menſch ſein Leben hier führen ſoll, verleiht dieſem Werke ſeine dunkle und ſchwere Erhabenheit. Und der Zweifel wird im Grunde nicht gelöſt, der gordiſche Knoten durchhauen, doch nicht entwirrt. Shakeſpeare findet keine runde und klare Antwort, wie Goethe ſie für ſeinen „Fauſt“ gefunden hat. Er wirft die Fragen auf, ohne ſie zu löſen, — er bleibt durch und durch Agnoſtiker. Hamlet, — das iſt der ratloſe Menſch, deſſen Gedanken und Gefühle durch die Erkenntnis von dem großen Zwieſpalt in den Glückſeligkeits- und Sittlichkeitstheorien der Menſchheit und von den Widerſprüchen in der Wertſchätzung des Lebens, in dumpfe Verwirrung geraten ſind. Vor die Aufgabe geſtellt, den durch Bruderhand gemordeten Vater zu rächen, dringt er, ein leidenſchaftlicher Frager, in die Geheimniſſe und Rätſel des Daſeins ein, um vor den letzten Thoren der Erkenntnis die Antwort zu ſuchen, ob er das Recht beſitzt, zu ſtrafen und zu verurteilen. In der Seele Hamlets wohnt auch ein Teil der Laertesſeele. Dieſer Laertes, durch deſſen vergiftete Degenſpitze der Held ſtirbt, iſt der raſche ſchnellfertige Menſch der Gewalt und Leidenſchaft, den die blinden Inſtinkte, die „Stimme des Blutes“ leiten, der Dutzendmenſch, deſſen Thun ſich nach den üblichen Sitten und den herrſchenden Anſchauungen richtet, der Romane, der Italiener, der kurzſichtige Egoiſt, der nichts ſieht als den Angriff auf ſein Ich und kein Gefühl beſitzt für deſſen Verknüpfung mit dem Ich der ganzen Menſchheit. Um ſo tiefer trägt der echt germaniſche Hamlet dieſes Gefühl in ſeiner Bruſt. Mit ſeinem Thun iſt er allen verantwortlich. Er ſelber muß für ſich entſcheiden, ob er Blut mit Blut heimzahlen oder das Rächeramt von ſich abweiſen ſoll, und niemand entbindet ihn von dieſer Entſcheidung, auch nicht die Stimme des Geiſtes des Vaters, der ein böſer Lügengeiſt ſein kann. Was iſt das Höhere, das Mächtigere, das zum Siege des Guten führt? Auf die Rache verzichten oder ſie vollziehen, das Unrecht dulden oder ſich gegen das Böſe wehren,

mit dem Schickſal kämpfen oder ſtillſchweigend das Leid ertragen? Die Antwort auf alle Fragen liegt in der einen Entſcheidung, ob das Sein abgeſchloſſen mit dem Leben im Diesſeits, oder ob noch jenſeits des Grabes ein neues ſteht. Aber wer kann dieſe Entſcheidung geben? Das Gewiſſen macht zur Memme, der Zweifel lähmt die Thatkraft. Vor Hamlets Augen verſchwimmen die Unterſchiede zwiſchen gut und bös. Alles, was ihm einſt edel, ſchön und gut dünkte, nimmt die Farbe des Böſen an. Erſchüttert bricht ſein Glauben zuſammen, an die Mutter wie an die Geliebte. Die geiſtigen Probleme der „Hamlettragödie" ſchwimmen durcheinander. Scharf und feſt hat ſie der Dichter, allem Anſchein nach, nicht erfaſſen können. Er ahnt die Widerſprüche des Lebens mehr, als daß er ſie klar und deutlich ſieht. Noch fehlt dem Jahrhundert die ſtrenge philoſophiſche Schulung, die erſt mit Descartes anhebt, und ſo wirft Shakeſpeare bald die eine, bald die andere Frage auf, um ſie wieder fallen zu laſſen, ohne ihr vollkommen nachzugehen. Daher nach meiner Anſchauung das Dunkle der Dichtung, das Unklare der Motive in Hamlets Handeln, das den Unklarheiten in Kyds ſpaniſcher Tragödie vielleicht doch näher verwandt iſt, als man gewöhnlich annimmt. Ich möchte hier lieber an eine Unklarheit des Dichters ſelber glauben. Auch im „Hamlet" ſteckt ſeine Größe weniger in dem Geiſtigen, als in dem eigentlich Künſtleriſch-Sinnlichen, in der wunderbaren Zergliederung und unmittelbaren Darſtellung des leidenden Menſchen, des tief unglücklichen Menſchen, der, in die rauhe, kalte und harte Welt hineingeſtoßen, zu fein und zu zart empfindet. Man vernimmt die Aufſchreie eines gequälten Idealiſten, der unter der ſchnöden und häßlichen Wirklichkeit zuſammenbricht, der, wie der Dichter ſelbſt, von lauter Fragen und Rätſeln, lauter Lebensdunkelheiten ſich umgeben ſieht und nicht weiß, woher eine Löſung kommen ſoll.

Fortſchreitend auf den neuen Wegen dichtete Shakeſpeare den „Othello", das geſchloſſenſte und beſtkomponierte ſeiner Werke, „König Lear", das gewaltigſte im Ausdruck ſchmerzvoller Verzweiflung und im Gefühl des menſchlichen Leidens, und den „Makbeth", die düſter ſtimmungsvollſte ſeiner Tragödien. Dem erſten der Römerdramen, „Julius Cäſar", folgten „Coriolan" und „Antonius und Cleopatra"; „Troilus und Creſſida" und „Timon von Athen", jenes voller Galle, beißender Satire und bitterer Ironie, dieſes ein Ausdruck düſterſter Welt- und Menſchenverachtung, ſind die ſchwächſten Werke aus der Zeit der höchſten Vollendung des Dichters.

Und noch einmal wandeln ſeine Stimmungen ſich um. 1603 trat er als Darſteller in Ben Jonſons Tragödie „Sejanus" auf, und ſeitdem wiſſen wir nichts mehr von einer ſchauſpieleriſchen Thätigkeit ſeinerſeits. Vielleicht zog er ſich im nächſten oder einem der nächſtfolgenden Jahre von der Bühne zurück, um in behaglicherer Ruhe, als ein Landedelmann, ſein erworbenes Vermögen zu verzehren. Bald treffen wir ihn in London,

bald in Stratford an, doch ſcheint er vorzugsweiſe in der Heimat gewohnt zu haben. Wie müde des Kämpfens und Ringens, ſpinnt er ſich in Träume und Märchen ein, und allerhand idylliſche Stimmungen kommen über ihn, ſtärker als je zuvor. Auch er flüchtet ſich an den Buſen der Natur und findet in der Stille des Landlebens, in dem Frieden der Wälder und Felder ein heimliches Glück. Die Glöcklein der Schäferpoeſie tönen in ſeine Seele hinein, und die alten Ideale vom Leben im Naturzuſtande, von der Unſchuld derer, die nichts wiſſen von den Überfeinerungen der Kultur, von Hof und von Großſtadt, ſchmeicheln ſich auch an ihn heran. Schwach wird in dieſer Zeit die reinkünſtleriſche Kraft. Der Blick des Dichters iſt nicht mehr ſcharf, wie früher, auf das Wirkliche geſpannt und zum großen Teil die ehemalige leidenſchaftliche Freude an der Beobachtung und Geſtaltung des menſchlichen Seelenlebens erloſchen. Die Luſt des Träumens und reinen Phantaſierens um des Phantaſierens willen iſt jetzt die ſtärkere in ihm. Seine dramatiſchen Geſtalten werden dünn und durchſichtig und verlieren an Fleiſch und Blut, an Kraft und Fülle des Innenlebens. Eine dramatiſche Handlung vermögen ſie nicht mehr zu tragen, um ſo mehr entwickelt ſich daher der Drang des Dichters nach äußerer Buntbewegtheit der Geſchehniſſe, nach den Reizen des Märchens, abenteuerlicher Verſtrickungen und ſeltſamer Wunder, ſowie nach Gedanklichkeit. Der Welt, wie ſie iſt, die ihm ſo viele Wunden geſchlagen hat, und an deren Unverſtand und Thorheit er lang genug gelitten, ſtellt er eine Traumwelt gegenüber, eine ideale ſchöner gefärbte Welt, — eine frohe glückliche Welt, in der ſich alles ſchließlich ſo wohl und glücklich wie im Märchen ordnet. Der gewaltigſte aller Naturaliſten wandelt ſich in einen Romantiker um, der größte der Menſchendarſteller in einen Ideendarſteller, in einen Allegoriſten und Symboliſten. Das Gedankliche überwiegt das Künſtleriſche. Das künſtleriſche Element nimmt eine Richtung auf die Freude an allerhand Glänzendem und Buntem, an Farben und Formen, an Maskeradenputz, an einem ſchönen Spiel der Einbildungskraft, wie es Arioſt gepflegt hat und wie es in dieſer Zeit allgemeiner auch auf der engliſchen Bühne in Mode kam. Das Shakeſpeare'ſche Drama macht eine ſtarke Annäherung an die Ben Jonſon'ſchen Maskenſpiele. Von neuem breitet ſich eine zuverſichtliche, heitere und frohe optimiſtiſche Stimmung über die Dichtung aus, und auch ein gewiſſes fromm religiöſes Element kommt zum Durchbruch, das Vertrauen auf eine göttliche Güte und Weisheit in der Natur. „Perikles", „Cymbeline", „Der Sturm" und „Das Wintermärchen" ſind die Schöpfungen der letzten Lebensperiode des Dichters, charakteriſtiſche Äußerungen ſeines letzten Seelenlebens. Vor allem anderen darf man vielleicht in dem „Sturm" eine Märchendichtung ſehen, voller Symbole und Allegorien, eine umfaſſende gedankliche Darſtellung des menſchlichen Wirkens und Treibens; in Proſpero den menſchlichen Idealtypus, den Typus der höchſten Sittlichkeit, der

THE TEMPEST.

Actus primus, Scena prima.

A tempeſtuous noiſe of Thunder and Lightning heard: Enter a Ship-maſter, and a Boteſwaine.

Maſter.

Boteſwaine.

Bote. Heere Maſter: What cheere?

Maſt. Good: Speake to th'Mariners: fall too't, yarely, or we run our ſelues a ground, beſtirre, beſtirre. *Exit.*

Enter Mariners.

Bote. Heigh my hearts, cheerely, cheerely my harts: yare, yare: Take in the toppe-ſale: Tend to th'Maſters whiſtle: Blow till thou burſt thy winde, if roome enough.

Enter Alonſo, Sebaſtian, Anthonio, Ferdinando, Gonzalo and others.

Alon. Good Boteſwaine haue care: where's the Maſter? Play the men.

Bote. I pray now keepe below.

Ant. Where is the Maſter, Boſon?

Bote. Do you not heare him? you marre our labour, Keepe your Cabines: you do aſsiſt the ſtorme.

Gonz. Nay, good be patient.

Bote. When the Sea is: hence, what cares theſe roarers for the name of King? to Cabine, ſilence: trouble vs not.

Gon. Good, yet remember whom thou haſt aboord.

Bote. None that I more loue then my ſelfe. You are a Counſellor, if you can command theſe Elements to ſilence, and worke the peace of the preſent, wee will not hand a rope more, vſe your authoritie: If you cannot, giue thankes you haue liu'd ſo long, and make your ſelfe readie in your Cabine for the miſchance of the houre, if it ſo hap. Cheerely good hearts: out of our way I ſay. *Exit.*

Gon. I haue great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning marke vpon him, his complexion is perfect Gallowes: ſtand faſt good Fate to his hanging, make the rope of his deſtiny our cable, for our owne doth little aduantage: If he be not borne to bee hang'd, our caſe is miſerable. *Exit.*

Enter Boteſwaine.

Bote. Downe with the top-Maſt: yare, lower, lower, bring her to Try with Maine-courſe. A plague ——

A cry within. *Enter Sebaſtian, Anthonio & Gonzalo.*

vpon this howling: they are lowder then the weather, or our office: yet againe? What do you heere? Shal we giue ore and drowne, haue you a minde to ſinke?

Sebaſ. A poxe o'your throat, you bawling, blaſphemous incharitable Dog.

Bote. Worke you then.

Ant. Hang cur, hang, you whoreſon inſolent Noyſe-maker, we are leſſe afraid to be drownde, then thou art.

Gonz. I'le warrant him for drowning, though the Ship were no ſtronger then a Nutt-ſhell, and as leaky as an vnſtanched wench.

Bote. Lay her a hold, a hold, ſet her two courſes off to Sea againe, lay her off.

Enter Mariners wet.

Mari. All loſt, to prayers, to prayers, all loſt.

Bote. What muſt our mouths be cold?

Gonz. The King, and Prince, at prayers, let's aſſiſt them, for our caſe is as theirs.

Sebaſ. I'am out of patience.

An. We are meerly cheated of our liues by drunkards, This wide-chopt-rafcall, would thou might'ſt lye drowning the waſhing of ten Tides.

Gonz. Hee'l be hang'd yet,
Though euery drop of water ſweare againſt it.
And gape at widſt to glut him. *A confuſed noyſe within.*
Mercy on vs.
We ſplit, we ſplit, Farewell my wife, and children,
Farewell brother: we ſplit, we ſplit, we ſplit.

Ant. Let's all ſinke with' King

Seb. Let's take leaue of him. *Exit.*

Gonz. Now would I giue a thouſand furlongs of Sea, for an Acre of barren ground: Long heath, Browne firrs, any thing: the wills aboue be done, but I would faine dye a dry death. *Exit.*

Scena Secunda.

Enter Proſpero and Miranda.

Mira. If by your Art (my deereſt father) you haue
Put the wild waters in this Rore; alay them:
The skye it ſeemes would powre down ſtinking pitch,
But that the Sea, mounting to th' welkins cheeke,
Daſhes the fire out. Oh! I haue ſuffered
With thoſe that I ſaw ſuffer: A braue veſſell

Faksimile einer Seite aus der großen Folio-Ausgabe von 1623,

der erſten Geſamtausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen, die von den Schauſpielern John Heminge und Henry Condell beſorgt wurde und den Grafen Pembroke und Montgomery gewidmet iſt. Auf dem Titelblatt befindet ſich das S. 481 mitgeteilte Droeshout'ſche Bildnis Shakeſpeare's und beigegeben iſt u. a. ein Gedicht Ben Jonſons. In dieſer und in der zweiten Ausgabe noch fehlt der „Perikles". Die obige Seite bringt den Anfang des „Sturmes". Dieſe heut ſehr ſeltene Ausgabe hat einen hohen bibliographiſchen Wert, und ein Exemplar von ihr verkörpert ein Vermögen von etwa 25000 Mk.

Gerechtigkeit und Güte, der letzten Wissens- und der Erkenntnishöhe, welche alle Geheimnisse der Natur durchschaut und sich diese unterworfen hat, in Caliban das Symbol des Tiermenschen, die Verkörperung jedes niederen in die Tiefe hinabziehenden Triebes. Er empört sich gegen Prospero, der sich seiner erbarmte, ihn lesen lehrte und zur Höhe edler Bildung führen wollte, und sucht nur das Sinnliche und Gemeine. Trunkenbold und Dummkopf, Stephano und Trinculo, werden für ihn zu Göttern, der Pöbel aber, der die Herrschaft an sich reißen will, greift nach den bunten Kleidern statt nach den Zauberbüchern. Der Schein gilt ihm mehr als das Sein, äußeres Ansehen, ein rohes Genußleben mehr als Weisheit und Wissen. Die Zauberinsel Prospero's ist die Erde, der Schauplatz des ewigen Kampfes zwischen Licht und Finsternis, der Gott- und der Tiernatur des Menschen. Siegen aber wird die Gottnatur, die Weisheit, welche nach der höchsten Erkenntnis und nach der höchsten Sittlichkeit trachtet. So kann diese Märchendichtung, welche künstlerisch die stark ermattete Hand verspüren läßt, doch als ein Testament des Dichters angesehen werden, als eine letzte Mahnung an die Menschheit: Excelsior.

Am 23. April 1616, am 5. Mai nach unserer Zeitrechnung, starb Shakespeare und ward innerhalb der Pfarrkirche zu Stratford begraben.

Die Zeit und das Land, welche den Genius eines Shakespeare erzeugten, gebaren noch eine Fülle erster Talente, welche sich um ihn scharten wie Feldherren und große Staatsmänner um einen König. An üppiger Fruchtbarkeit blieb England hinter Spanien nicht zurück. Ben Jonson besaß sogar die Kraft, durchaus eigene Wege einzuschlagen und eine neue Schule zu begründen, die in der Gunst der Zeitgenossen und der übrigen Poeten mit der Shakespeare'schen ernsthaft wetteifern konnte. Er war fast um ein Jahrzehnt jünger als der Dichter des Hamlet, ein Kind des Jahres 1573, und mußte sich im Leben tüchtig durchschlagen. Einige Zeit lang studierte er zu Cambridge, diente als Soldat in den Niederlanden und trat als Vierundzwanzigjähriger als Mitglied bei der Henslowe'schen Schauspielertruppe in London ein. Bald darauf wegen eines Duells eingekerkert, trat er zum Katholicismus über, bekehrte sich später wieder zurück und führte zu London ein freies Schriftstellerleben. Jakob I. und Karl I. wandten ihm ihre Gunst zu, doch scheint er zu recht gesicherten Verhältnissen bis zu seinem Tode am 6. August 1635 nie gekommen zu sein. Zu seinem älteren und größeren Zeitgenossen scheint er bald in freundschaftlichen, bald in gespannteren Beziehungen gestanden zu haben.

Die reiche und vielseitige Natur dieses Dichters hat etwas Überraschendes. Sie enthält Begabungen, die man selten miteinander vereinigt findet und fast gewohnt ist, sich als Gegensätze vorzustellen. Da prägt sich bei ihm auf der einen Seite eine harte und kalte Verstandesmäßigkeit aus, wie sie später unter der Herrschaft des französischen Geschmacks die Poesie beherrschte,

und die gewöhnlich mit ſtarker Unſinnlichkeit des Phantaſielebens verbunden iſt. Nicht ſo bei Jonſon. Seine Phantaſiefreude iſt die eines Edmund Spenſer, eine hochgeſteigerte und ungewöhnliche, die ſich ganz den Entzückungen eines großen Farben- und Formenrauſches hingiebt und die glänzendſten und prachtvollſten Bilder zu entrollen vermag. Man trifft auf Züge einer trockenen und nüchternen Pedanterie und andererſeits wiederum auf eine wunderbare Vollſaftigkeit, Friſche und Urwüchſigkeit des ganzen Weſens, ich möchte ſagen, eine rotwangige, breitbehäbige, germaniſche Zechernatur, die uns aus leuchtenden Augen des Humors anblickt. Eine grob-ungeſchlachte, demokratiſche Natur von äußerſter Rückſichtsloſigkeit — und wiederum eine Hinneigung zu der Eleganz und Delikateſſe eines höfiſchen Stils. Der beſtimmendſte Eindruck aber, den man aus dem Leſen ſeiner Dramen und der Betrachtung ſeiner Perſönlichkeit empfängt, iſt wohl der eines beſonders willensſtarken Menſchen. Ein Thatmenſch tritt uns da entgegen, von klarem, ſcharfem Verſtand und blühender Einbildungskraft, aber für einen Dichter ließe ſich vielleicht behaupten, zu ſehr Willens- und Thatmenſch. Er will auch mit der Kunſt vor allem auf den Willen einwirken, und er handhabt ſie wie eine Keule als ein Krieger im Kampf des Lebens, um den Gegner zu vernichten. Dichten heißt bei ihm daher nicht mehr in erſter Reihe Schöpfen und Geſtalten, eine verbundene Welt der Außen- und Innennatur ſchaffen, ſondern von neuem drängt ſich die Tendenz beſtimmend in den Vordergrund, und Moral, Lehre und Satire ſind wieder ihr eigentlicher Zweck geworden. Das ganze Seelenleben ordnet ſich freiwillig dem Verſtande unter, und damit verliert Ben Jonſon die Shakeſpeare'ſche und germaniſche Freude an der reinen Erkenntnis der Dinge, an der liebevollen Beobachtung der Natur und des Menſchen. Er

Ben: Jonſon.

ſchafft wieder keine Naturweſen, ſondern Abſtraktionen und Typen, wie die romaniſchen Dramatiker. Die Phantaſiekraft zielt, wie bei Spenſer, ins Blaue hinein und bleibt Romanticismus, die Wirklichkeitsgeſtalten, nicht dem Leben abgelauſcht, ſind auch nicht mehr da, um zu leben, ſondern um eine Idee zu verkörpern, einen Begriff, eine Tugend oder ein Laſter. Sie bleiben im Schema und in der Schablone ſtecken. Dieſe ſeine auf den Willen und die That gerichtete Natur mußte in Ben Jonſon eine beſondere Hinneigung zur antiken und zur romaniſchen Poeſie erzeugen. Dazu kam ſein Streben nach gründlicher Gelehrſamkeit und wohl auch ein Stück Gelehrtendünkel. Er hat ſich Zeit ſeines Lebens mit viel Schul- und Bücherwiſſen bepackt, und da iſt's leicht zu erklären, daß ihm die Sirenenklänge der klaſſiciſtiſchen Theorien verlockend in das Ohr klangen. Er wird zum leidenſchaftlichen Bewunderer der Griechen und Lateiner und knüpft wieder an die Beſtrebungen der Triſſino an. Dem Shakeſpeare'ſchen Drama ſtellt er das nach den Regeln der Antike gebaute Drama entgegen. Die tiefe Beſchaulichkeit Shakeſpeare's, ſein Ringen zum Allmenſchlichen und Ewiggiltigen war nichts für dieſen Willens- und Thatmenſchen. Ben Jonſon mußte greifbarere, unmittelbare Wirkungen ſehen. Er dringt nicht in die Ideen hinein, ſondern hält ſich an den Erſcheinungen, an den Zuſtänden der Zeit und der Geſellſchaft. Er iſt Sittendramatiker und Sittenſchilderer. Haftend an dem Nächſten, vermag ſich ſein Geiſt nicht zum höchſten Schwung und Flug der Tragödie emporzuheben; um ſo ſchärfer aber ſchaut er die Fehler und Schwächen, die Thorheiten und Laſter der Gegenwart, rückſichtsloſer und bitterer kritiſiert er ſie und ohne das tiefere Wehmutsgefühl eines Shakeſpeare, und ſo erreicht er ſein Beſtes in der Komödie. Ben Jonſons Kritik und Satire ſchlagen mit Keulen nieder. Sie greifen mit der Wucht einer Panzerfregatte an. Die Molière'ſchen Geſtalten erſcheinen gegen die ſeinen wie harmloſe Sünderlein und unſchuldige Kinder. Wenn er in dem vortrefflichſten ſeiner Werke, dem „Volpone", den Geiz und die Habgier ſchildert, ſo entwirft er von der menſchlichen Natur ein Juvenaliſches Nachtbild nach dem andern. Das Laſter nimmt große Koloſſalformen an. Sein Volpone, ſein Corbaccio, ſein Corvino, ſein Mosca ſind Schurken im großen Stil der Renaiſſance, in ihrer Leidenſchaft der Geldgier ebenſogut Rieſen, wie Marlowe's und Shakeſpeare's heroiſche Böſewichte. Auch Ben Jonſons Tragödien, Dramen aus der römiſchen Geſchichte, „Sejan", „Catilina" ſind Sittendramen mehr noch als Charakterdramen; in ihrem ganzen Aufbau erinnern ſie ſtark an die der ſpäteren Franzoſen, Corneille's und Racine's, wie ſein Luſtſpiel in naher Verwandtſchaft zum Molière'ſchen ſteht. Doch trotz der romaniſchen Außenſeite kommt immer ſein breit germaniſches, durch und durch engliſches Temperament zum Durchbruch; all die geſuchte Regelrechtigkeit und ſein äußerer Formalismus, alle Theorien vermögen nicht

John Fletcher.
Nach dem Stich von G. Bertue.

das Impulsive und Leidenschaftlich-Ungestüme seiner im Grunde starken und echten Poetennatur zu verstecken, wie auch immer wieder seine Phantasie und sein Humor aller nüchternen Verständigkeit ein Schnippchen schlugen.

Bald mehr an Shakespeare, bald mehr an Jonson lehnen sich die übrigen Dramatiker an. Die Einflüsse kreuzen sich und mischen sich vielfach. George Chapman (1559? bis 1634), der Homerübersetzer, weiß majestätische und erhabene Verse zu schreiben, steht aber als Dramatiker und Charakterisiker sowohl hinter John Marston wie hinter Thomas Dekker geb. um 1570) zurück. Der phantasiereiche Thomas Middleton (geb. um 1570, gest. 1627), ließ es an Fruchtbarkeit des Schaffens ebensowenig fehlen, wie der reich begabte Thomas Heywood (geb. um 1570, gest. um 1650), der sein Talent nur allzusehr in Vielschreiberei vergeudete, während der düstere John Webster wohl am meisten von der Marlowe-Natur, die in Shakespeare lebte, besitzt. Er ist ein vortrefflicher Psychologe, kraftvoll in der Darstellung des Furchtbaren und von hohem Pathos, dabei von einem Humor der auch eine dämonische Beimischung hat. Nur fehlt ihm das Verständnis gerade für die Tiefe, das Philosophische und Allgemein-Menschlich-Ewige der Shakespeare'schen Poesie. Wie das Marlowe'sche Drama, so steckt auch das Webster'sche voll von italienischer Renaissancemoral. Vittoria Corombona, die Heldin seiner Tragödie „Der weiße Teufel", trägt den echten Tamerlangeist in sich. Nur ist ihr Wille ganz auf das Geschlechtliche gerichtet, und das Drama des Weiteroberers schrumpfte ein wenig zum Kriminaldrama zusammen. Auch Webster schwelgt in der Bewunderung der heroisch-dämonischen Kraft seines teuflischen Weibes. Über all die Intriganten, die skrupellosen Egoisten, die rücksichtslosen Gewaltmenschen, die in dem Schauspiel ihr Wesen treiben, ragt sie als die Rücksichtslosete empor, die

Digitized by Google

Kaltblütigste, Berechnendste und Klügste, und auch im Angesicht des Todes verliert sie nichts von ihrer ehernen Natur. Wie mächtig tritt sie noch in dem letzten Augenblicke ihrem Feinde Lodovico entgegen, der zuerst ihre Dienerin zu erschlagen befiehlt:

Vittoria: Sie soll zuerst nicht sterben! Hier bin ich!
Ich will im Tod bedient sein! Meine Magd
Soll nirgends mir vorangehn.

Ospyare: Denkt so groß?

Vittoria: Ich will den Tod also willkommen heißen
Wie Fürsten mächtige Gesandten. Komm!
Auf halben Weg geh' ich dem Schlag entgegen.

Lodovico: Du zitterst doch. Auch, denk' ich, fürchtst Du
Vor Schreck in Luft gegeben.

Vittoria: Du irrst.
Dazu bin ich zu sehr ein echtes Weib,
Wich' aber feiner Einbildung! Nein, wisse,
Dem Tod stieße keine meiner Thränen — Blut,
Wenn bleich ich bin, nur fehlt mir — doch nicht Mut! . . . . .

In der „Herzogin von Malfi“ schildert er mit aller Zartheit die edle und innige Liebe einer Fürstin zu ihrem Diener und mit aller Kraft einer im Dämonisch-Schrecklichen wühlenden Phantasie das qualvolle Ende der liebenden Frau, die von ihrem Bruder langsam zu Tode gemartert wird. Maßvoller, gewissermaßen klassischer, ruhiger und abgeklärter erscheint er in seiner Römertragödie „Appius und Virginia“.

John Fletcher (1576 bis 1625) und Francis Beaumont (1586—1616) bilden ein Dichterzwillingspaar. Sie haben elf Dramen gemeinsam miteinander abgefaßt. Außerdem gelten sechzehn Tragödien und Komödien als allein von Fletcher herrührend, der außerdem auch noch mit anderen gemeinsam arbeitete. Er scheint von den beiden der Bedeutendere gewesen zu sein. Beau-

Francis Beaumont.
Nach dem Stich von G. Vertue.

Digitized by Google

mont-Fletcher übertreffen Ben Jonson an Unmittelbarkeit der Poesie, an echt ästhetischem Empfinden, an Wärme des Gefühlslebens und an Wirklichkeitsbeobachtung. Eine oft wunderbare, stimmungsvolle Lyrik durchzittert ihre Werke. Die Leidenschaft wächst zuweilen zu jener Gewalt an, wie bei Marlowe, Shakespeare und Webster, aber die kunstvolle, vornehme und kluge Weise, mit welcher die Dichter allmählich die Gefühle zu steigern wissen, mildert alles allzu Schreckliche und Furchtbare. Sie verstehen es, stark zu ergreifen, wie in dem Schauspiel „So will's des Landes Sitte", dessen Heldin, eine edle portugiesische Dame, einem Fremden, der vor den Verfolgern flüchtig, bei ihr eine Zufluchtsstätte sucht, auch dann ihren Schutz nicht entzieht, nachdem sie erfahren, daß er ihren eigenen Sohn erschlug. Im ernsteren wie im heiteren sind sie gleich groß; ihr Lustspiel sprudelt über von lebensfrohem Geist, von Übermut und schlagfertigem Witz. Nicht mit Unrecht hat man in Beaumont und Fletcher Euripideische Naturen gesehen, die nach den Äschylus-Sophokles, nach den Marlowe-Shakespeare noch Neues neu und eigenartig zu sagen wissen. Sie stehen unter den Nachfolgern Shakespeare's und Jonsons vielleicht am höchsten. Auch John Ford (geb. 1586) ist einer der ausgezeichnetsten und größten Tragödiendichter, der sich Shakespeare gegenüber seine Eigenheit zu wahren weiß. Er entfesselt die feurigsten Leidenschaften und weiß aufs tiefste zu erschüttern, ohne daß er dabei die überlegene Ruhe des Geistes verliert. Sein Name würde bekannter sein, wenn nicht Shakespeare all seine Zeitgenossen so sehr verdunkelte. Wie bei Beaumont, Fletcher und Ford, so erscheint auch bei Philipp Massinger (1584—1639) alles schon abgeklärter, eleganter und klassicistischer; diese Jüngeren halten schon mehr auf äußere Formen, als es Shakespeare noch thut, auf gehaltene Würde und Vornehmheit der Bewegung. Sie sind innerlich nicht mehr so reich wie dieser, sie sehen nicht mehr so unmittelbar und achten darum mehr auf die Schönheit und den Wurf der Gewandung. Sie bedeuten noch immer viel, aber man bemerkt doch die Anfänge eines Formalismus, der gewöhnlich die Auflösung einer Kunst symptomatisch andeutet und heraufführt.

Druck und Verlag: J. Neumann, Neudamm.

Digitized by Google

Das Zeitalter der Gegenrenaiſſance und Gegenreformation.

Die reaktionären Beſtrebungen des Jahrhunderts. Die Wiederbelebung mittelalterlicher Ideen und der Kampf gegen die Ideen des 16. Jahrhunderts. Der Kampf gegen den Individualismus. Die drei Autoritäten des Jahrhunderts. Die Autorität der Kirche. Die Autorität des Staates und die Herrſchaft des Fürſtenabſolutismus. Die Autorität der Geſellſchaft. Die fortſchreitende Entwickelung des Geiſtes. Die Begründung der neuen Erfahrungs-Wiſſenſchaft und der Anfang des Zeitalters der Naturerkenntnis. Der Mathematikergeiſt des Jahrhunderts. Die Anfänge der politiſchen Wiſſenſchaften. Hugo Grotius, Hobbes, Puſendorf. Blütezeit der Erfahrungs-Wiſſenſchaften und der Ausbau der neuen Naturerkenntnis. Der Kampf zwiſchen Kirche und Wiſſenſchaft. Kepler. Amos Comenius. Jakob Böhme. Der Beginn der neuen Philoſophie. Descartes. Die Naturwiſſenſchaften. Iſaak Newton. Die Fortentwickelung der Philoſophie. Spinoza. Leibnitz.

Der Wiedergeburt des Altertums und einer heidniſch-antiken Weltanſchauung folgte eine Wiedergeburt des Mittelalters und chriſtlich-mittelalterlicher Ideen. Die Reaktion ging rückſichtslos gegen alles vor, was das 16. Jahrhundert an belebenden und großen Gedanken erzeugt hatte. Das ſtarke Individualitätsgefühl der Renaiſſancemenſchheit war das ſtets nährende Öl des großen Brandes, welcher die alte Kultur verheerte. Und dieſes trotzige Ich zu brechen, mußte für die neuen Geiſter die Aufgabe der Aufgaben ſein; den Gedanken der Selbſtverantwortlichkeit, den Glauben an die eigene Kraft, an die menſchliche Größe und Herrlichkeit, den Drang nach ſelbſtändiger Forſchung und eigener Beobachtung. Erſchreckt von den Übeln, welche das zügelloſe Ich heraufgeführt hatte, für einen Augenblick müde der großen Kämpfe und Erregungen, der Zweifel und des Forſchens und Fragens, verliert die Menſchheit in einer Stunde des Ruhe- und Schlafbedürfniſſes das Verſtändnis auch für das Wahre und Echte, das Große und Starke der Ideen der letzten Vergangenheit. Die Reaktion iſt eine vielfach vernichtende und zerſtörende. Sie ſtellt den Autoritätsglauben wieder in ſeiner ſchroffſten und ſtarreſten Einſeitigkeit her und fordert die ſklaviſche Unterwerfung des Ichs. Das 16. Jahrhundert

sprach von der Freiheit des Christenmenschen, das 17. von seiner Knechtschaft. Der Mensch ist wieder ein willenloses Werkzeug in der Hand Gottes, nichtig all sein Thun und Handeln, gleichgiltig sein Schaffen und Arbeiten, nichtig ist auch die Welt und das Irdische. Das Leben wird zu einem Traum. Lähmend fällt dieser Glauben auf die Thatkraft und erzeugt jene Faulheit und Trägheit der Bevölkerung, die namentlich in den südromanischen Ländern ans Tageslicht treten. Der einseitige Religionsfanatismus macht vielfach stumpf gegen die nächsten Lebensinteressen, ein dumpfer Fatalismus, toller Aberglaube und Wundersucht blühen mit der Erneuerung mittelalterlicher Ideen und Weltvorstellungen verjüngt wieder auf. Allerhand geistige Epidemien verseuchen die Völker. In protestantischen wie katholischen Ländern feiert der Teufels- und Dämonenglauben seine Orgien und läßt die Scheiterhaufen für Hexen zahllos aufflammen. Der feste und unerschütterliche Gottesglaube, den der Skepticismus des 16. Jahrhunderts schon hier und da angetastet hatte, freilich mehr nur ein Libertinerskepticismus, ein Skepticismus der religiösen Gleichgiltigkeit, nicht der strengen Wissenschaft, des Suchens nach der Wahrheit und Erkenntnis, wird neu wiederhergestellt. Die aufgeklärtesten Geister, die Männer des strengsten Denkens, der revolutionärsten naturwissenschaftlichen Erforschung denken nicht daran, ihn leugnen zu können. Isaak Newton bewahrt sich seine kindliche Frömmigkeit sein ganzes Leben lang, und Descartes erklärt all seine Lehren im Augenblick für widerlegt, wenn sie irgendwie mit denen der Kirche im Widerspruche ständen. Die bloße Wiedererweckung der olympischen Götter und der antiken Weltanschauungen konnte das Christentum nicht ernsthafter in Frage stellen. Dieses brauchte nur eine ernste Miene aufzusetzen, und der ganze heidnische Mummenschanz verkroch sich in alle Winkel. Solange die heidnischen und atheistischen Bekenntnisse nur Lesefrüchte aus griechischen und römischen Schriftstellern blieben, war nichts zu fürchten.

Der feste Glaube an Gott war der Ausgangspunkt, die ewige Quelle und Nahrung, und war die Krönung alles Autoritätsverlangens. Jedes strengere christliche Bekenntnis mußte das Ich- und Selbständigkeitsgefühl des Menschen in seinem Kern verwunden und lähmen. Gottes Autorität offenbarte sich auf Erden in der unantastbaren Machtvollkommenheit der Kirche und des Staates. Die Kirche beansprucht mit neuer Kraft, die einzige Richterin in allen Wissens- und Glaubensfragen zu sein; sie verbietet jeden Widerstand und Zweifel an den von ihr formulierten Lehren, und wie bei den Katholiken, so kommt auch bei den Protestanten ein starrer unduldsamer Orthodoxismus und Dogmatismus zum Durchbruch, der argwöhnisch jede freiere Forschung und Auslegung verfolgte und im tiefsten Herzen gegen alle rein weltliche Wissenschaft eine bittere Feindschaft hegte und sie zu untergraben und zu vernichten suchte. Als autoritäre Macht ward das Christentum wiederum vielfach fanatisch, grausam und gewalt-

thätig. Eine tiefe und ernste religiöse Inbrunst und der sichere zuversichtliche Glaube an seine einzige Wahrheit hatten es zu seiner neuen Macht anwachsen lassen. Aber auch die Wiedergeburt des Mittelalters konnte nichts weniger als eine vollständige sein. Unmöglich konnte die Menschheit die Spuren der Entwickelungsphase, durch welche sie hindurchgegangen war, so auf einmal und völlig von sich abstreifen. Es war kein naives Christentum mehr, das aus den Stürmen der Renaissance und Reformation hervorging. Der Mensch hatte vom Baum der Erkenntnis zu dreist genascht, und allzusehr hatte sich der Geist schon einmal von dem Verlangen nach dem Glück des Himmels und des Jenseits abgewandt, um mit sinnlicher Brunst alles Glück und alle Lust im Irdischen zu erjagen. Neben den wahrhaft Frommen, die in der seligen Hingabe an ihren Erlöser die Ruhe und den Frieden finden, erscheinen in verstärkter Anzahl die Vernunftchristen, die von rein weltlichen Gesichtspunkten ausgehen und sich beweisen, daß die christliche Weltanschauung, auch von ihnen aus betrachtet, die beste und vernünftigste Weltanschauung sei, die Nachfolger jenes indifferenten Humanismus, der um der Ordnung und der Gesellschaft willen die kirchlichen Ceremonien mitmachte. Ein Vernunftchristentum ohne Wärme, Innigkeit und Liebe ist das vielfach herrschende Christentum dieser Restaurationsperiode. Der sinnliche, macht- und erfolgshungrige, nach den Lüsten der Erde gierige Renaissancemensch verkappt sich und wird zum augenverdrehenden Heuchler. Fromm sein heißt mächtig sein und bares Geld besitzen. Aretin hütet sich, frei seine Sinnlichkeit zu bekennen und mit seinen Zoten in der Gesellschaft herauszuplatzen, sondern hängt sich den Tartüffemantel um die Schulter. Pharisäer-, Zeloten- und Muckertum mit ihrer Selbstgerechtigkeit und erkünstelten und aufgebauschten Verachtung alles Weltlichen gedeihen besonders in der Sonne des 17. Jahrhunderts.

Zur Autorität der Kirche gesellte sich die Autorität des Staates. Er steht nicht mehr unter der Kirche, sondern neben, wenn nicht über ihr. Mit den mittelalterlichen Staatsideen hatte schon das Jahrhundert der Renaissance allzusehr aufgeräumt, und so sehr hatten sich die Verhältnisse verändert, daß an ihre Wiederbelebung nicht gedacht werden konnte. Schon daß die Einheitskirche für immer dahin war, mußte hier entscheidend wirken. Die Machiavellistischen Gedanken gingen in die neue Zeit hinüber. Der Ich- und Machtkultus, den der romanische Individualismus gepflegt, und der romanische Aristokratismus, den Machiavelli's Buch vom Fürsten gepredigt hatte, vermischen sich mit dem knechtischen, autoritätshungrigen Geist des 17. Jahrhunderts. Das absolute Königtum geht über Europa empor, und der Fürst, der Machiavelli'sche Prinzipe, der Beste, wird zu einer Art Dalai Lama für seine „Unterthanen". Die sklavische Unterwerfung unter den Staat wird zu einer noch traurigeren und erniedrigenderen Unterwerfung unter eine Persönlichkeit, die keineswegs die beste war, selten eine gute, oft

ein Wollüstling, ein Tyrann, der das Volk bis aufs Blut auspreßte und das Mark des Landes aussog. Die Wissenschaft beeilt sich, die Lehre von der leidenden Unterwürfigkeit des Menschen unter den Staat und von der absoluten Gewalt des Fürsten zu begründen und zu verbreiten. Die französische Staatsphilosophie am Hofe Ludwigs XIV., ein Bossuet und andere, in England ein Filmer und vor allem ein Thomas Hobbes, der Schleppenträger der Stuarts, der Mann nach dem Herzen Karls II., predigen den Despotismus in seiner schärfsten Form. Für Hobbes ist das Volk dem Herrscher zu jedem Gehorsam verpflichtet und ihm vollkommen rechtlos gegenüber; der Fürst ist auch Richter über die Gewissen, unbeschränkt in allem seinen Thun und an kein Gesetz gebunden. Doch blieben diese Ideen, wenn sie auch die verbreitetsten und eigentümlichsten Ideen des Zeitalters waren, nicht ohne Widerspruch. Die Interessen von Staat und Kirche gingen nicht durchaus miteinander, und die beiden Gewalten hatten sich nicht überall so innig miteinander verbunden wie in Frankreich. Die unterdrückte Freiheit konnte bald bei den Männern der Religion auf Schutz hoffen, wenn es die Abwehr staatlicher Willkür galt, bald Schutz bei den Regierungsgewalten, wenn der Orthodoxismus die weltliche Wissenschaft

Thomas Hobbes.
Nach einer Zeichnung von Vidoret.

Digitized by Google

und Aufklärungsarbeit bedrohte. So vertraten die Jesuiten, wie Suarez, einen konstitutionellen Standpunkt und betonten, daß ein Fürst nur die Machtfülle besitze, welche das Volk ihm freiwillig einräume, und daß alle Gesetze in erster Reihe auf das allgemeine Wohl gerichtet sein sollten. Die absolutistischen Ideen waren wesentlich romanische Rassenideen; ihre schneidendste Abwehr erfuhren sie denn auch durch den echtesten germanischen Rassencharakter des Jahrhunderts, durch John Milton, den kraftvollen Wortführer des Puritanismus, in dessen Kreisen sich die demokratischen Gedanken der Reformation und Renaissance am lebendigsten erhalten hatten. Mit der ganzen Wucht und der gewaltigen Kraft seines Wesens trat er für die Volksrechte ein, für die Freiheit der Presse und jeder Meinungsäußerung. Er verwirft die gewaltsame Unterdrückung der Andersgläubigen und giebt dem Volke das Recht, den schlechten Herrscher abzusetzen und zu richten. Er erneuert den Kampf der germanischen Ideen des Thomas Morus gegen die romanischen Machiavelli's. England ist's denn auch, in dem zuerst mit der Thronbesteigung Wilhelms III. ein freies Staatsleben aufblüht. Das Volk weicht in freier Entschließung von der Erbfolge ab und schließt mit seinem Herrscher einen Vertrag, indem es ihn auf ein bindendes Gesetz verpflichtet. John Locke formuliert die neuen aufgeklärten Ideen, welche den Bruch mit dem Absolutismus dieses Restaurationszeitalters bedeuten und in eine neue Zeit der Duldung und der Freiheit hinüberleiten.

Und noch eine dritte Autorität lastete auf der ängstlichen Seele der Menschheit des 17. Jahrhunderts. Sie hat das heroische Ichgefühl der letzten Vergangenheit wie ein gefährliches Gift von sich geworfen, und niemand wagt mehr, keck und stolz zu bekennen, was er ist, im Gefühl, daß er nun einmal kein anderer sein kann und sein will. Damals wagte der Lüstling zu sagen, daß er ein Lüstling sei, und der Lasterhafte bekannte sich offen zu seinem Laster, und der Tüchtige machte aus seiner Tugend kein Hehl. Man freute sich an sich selber, sprach frei von der Leber weg, natürlich und ungezwungen, und wenn's dem anderen nicht paßte, mochte er gehen. Jetzt aber soll jeder vor allem Rücksicht auf den Nebenmenschen nehmen und vorher sich erkundigen, ob es diesem auch recht ist, daß er geboren wurde. Man hat zu sein und zu leben wie alle. Verpönt ist alles Urwüchsige, Eigenartige und Selbständige. Das Normale, Durchschnittsmäßige ist das wahrhaft Schöne und Vollendete, denn es ist die reifste Frucht der Autoritätenerziehung; alle Autoritäten haben so lange an der Seele herumgeschliffen und geglättet, bis jede Spur von Ichwesen fortgeglättet worden ist. Man wird auch seine Tugenden und Vollkommenheiten vor den übrigen zu verbergen suchen, man wird sie leugnen und dem anderen sagen: „Ach, wüßten Sie, was für ein dummer und schlechter Kerl ich bin, ich bin wirklich lange nicht so viel wert wie Sie", damit sich

niemand gedemütigt und zurückgeſetzt fühlt, den die Natur vielleicht ſtiefmütterlicher behandelt hat. Man wird nicht zu laut und nicht zu leiſe ſprechen, ſich nicht unmäßig freuen und nicht unmäßig trauern, jedes Reden und Thun vermeiden, das dem anderen unangenehm ſein könnte, vor allem das Reden von den natürlichen Dingen, den Sinnlichkeiten des Leibes, an dem die Menſchen des 16. Jahrhunderts nichts gefunden hatten, während die des 17. Jahrhunderts ſich einig darüber geworden ſind: das Natürliche iſt das Häßliche. Jene mittelalterliche Geringſchätzung der Frau Welt züngelte wieder empor. Kurz und gut, es war die Autorität der Geſellſchaft, die ſich neben der der Kirche und des Staates feſtſetzte. Hatte der Humanismus eine ſcharfe Grenze zwiſchen der Welt der gelehrten Bildung und dem profanum vulgus gezogen, ſo ſcheidet jetzt eine neue Mauer eine anſtändige Welt von einer unanſtändigen. Der Begriff „Geſellſchaft“ umfaßt nicht die ganze Menſchheit, ſondern eine für ſich abgeſonderte Klaſſe; Zutritt zu ihr verleiht nicht ſowohl Bildung, nicht ſowohl Reichtum und Beſitz, ſondern vielmehr das geſittete Benehmen, eine gewiſſe Normalität und Durchſchnittlichkeit des ganzen Weſens und Benehmens, die Anerkennung des Beſtehenden, die ſtillſchweigende Unterwerfung unter alle herrſchenden Formen. Die Geſellſchaft verlangt vor allem die Rückſichtnahme Eines auf Alle und Aller auf Einen. Richtig iſt, was die „ganze Welt“ für richtig hält, die Majorität, die Geſellſchaft und was ſich als Durchſchnittsmeinung herausgebildet hat. Unanſtändig iſt auch jeder ſelbſtändige revolutionäre Geiſt, der die einzige Wahrheit und Schönheit der allgemein herrſchenden Anſchauungen und Überzeugungen beſtreitet oder gar die Vortrefflichkeit der allgemein anerkannten Moral- und Sittengeſetze in Frage ſtellt. Unanſtändig iſt darum in unſerer Zeit ein Tolſtoj, — anſtändig, wer ohne zu fragen und ohne eigen zu denken, ſagt, was alle ſagen, und allſonntäglich zur Kirche geht, wenn die Mode es ſo will, und wenn die Mode für Freigeiſterei ſchwärmt, auch den Aufgeklärten gewandt und elegant ſpielen kann. Das 17. Jahrhundert iſt das Geburtsjahrhundert unſerer Höflichkeit und geſellſchaftlichen Geſittung, unſerer Wohlanſtändigkeit und Prüderie, unſeres Scheinenwollens und unſerer Heuchelei, — das Geburtsjahrhundert des Geiſtes der Cenſur, der Herkömmlichkeit, der Bewunderung für alles Mittelmäßige und äußerlich Korrekte.

Das Geſchlecht des 16. Jahrhunderts war ein großes einziges Geſchlecht von Künſtlern und Dichtern geweſen, von Sehern und Propheten. An einem hellen Frühlingsmorgen erwachte die Menſchheit zu neuem Daſein und Leben, und mit der ganzen Gewalt der Intuition, rein durch die Kraft ihrer Phantaſie, mit der Kraft ihres Empfindens, Sehens und Wollens ſchaute ſie einen ſtarken, herrlichen Zukunftsmenſchen vor ſich ſtehen, einen Übermenſchen, der wie ein Gott geworden war, der die Natur zu ſeinen Füßen liegen ſieht, kein Geſetz anerkennt, als das ſeines Ichs, und thun

darf, was ihm gefällt. Und sie lebte diesen Zukunftsmenschen schon, sie war es eine Stunde lang, — in ihrer Phantasie, in der majestätischen Fülle ihrer künstlerischen und prophetischen Einbildungskraft. Aber sie war es nicht in der nackten Wirklichkeit. Sie wohnte im Wunderlande Utopia, nur wie der Dichter in ihm wohnt. In Wahrheit hatte sich die Menschheit von der Natur noch nicht ein Stückchen unterworfen, sie kannte sie gar nicht, sie war in der thatsächlichen Erkenntnis noch immer fast naiv wie in den Jahrhunderten des Mittelalters. Sie konnte das Recht ihres Ichgefühls nicht begründen; das Ich that, was ihm gefiel, ohne daß es dieses schon thun durfte, und gar bald empfand es ein unheimliches Grauen vor sich selbst, die wildeste Sehnsucht nach der Unterwerfung und nach aller harten Knechtschaft. Doch nun beginnt das zweite Stadium der großen Renaissancebewegung der europäischen Menschheit. Die Wiedergeburt, welche das 16. Jahrhundert erträumt und phantastisch erschaut hatte, soll zur Wahrheit und Wirklichkeit werden. Die Menschheitsführer setzen sich in Bewegung, jenes Land Utopia, von dem Thomas Morus geschrieben hatte, thatsächlich zu erobern und in Besitz zu nehmen. Das mächtige Fühlen des 16. Jahrhunderts soll zu einem Wissen und Erkennen des Fühlens werden, das Wollen zu einem Thun; das, was eben über die Bewußtseinsschwelle getreten war, noch in Schleiern der Ahnungen eingeschlungen, soll sich rein und klar enthüllen. Es beginnen die noch heute nicht abgeschlossenen Jahrhunderte der praktischen Realisierung der Menschheitsideale, welche nach Ausgang des Mittelalters neu emporgegangen waren.

Eine Entwickelung kann nur dann eine gesunde sein, wenn sie von der vollkommenen Voraussetzungslosigkeit ausgeht. Deren Notwendigkeit und wunderbare Kraft hatte das 16. Jahrhundert gefühlt, geahnt und intuitiv erfaßt und war damit zu seinem großen Natur- und Natürlichkeitskultus gelangt. Aber nun sollte die Menschheit die Voraussetzungslosigkeit praktisch bethätigen. Und sie thut es, ein Jahrhundert lang nach dem anderen, in mühsamem Ringen und Arbeiten, sich und ihr Bestes ihr oft zum Opfer bringend. Noch einmal prüft sie mit Unbefangenheit, voller Geduld und Zähheit die Ideale der mittelalterlichen Welt, mit denen der Humanismus so rasch glaubte fertig geworden zu sein. Sie geht der Lehre von der Unfreiheit und Knechtschaft der Menschennatur und von der Notwendigkeit starrer Autoritäten bis in ihre letzten Folgerungen nach. Sie nimmt sie als eine vollkommene Wahrheit an. Sie schmiedet sich noch einmal in die härtesten Fesseln der Knechtschaft und durchkostet alle Pein eines Sklavenzustandes. Sie erprobt die Wirkungen des Autoritätsprinzipes nach allen Seiten hin, — auf den Staat, die Gesellschaft und den Einzelnen, die Wirkungen auf Religion und Sittlichkeit, auf das geistige Leben, auf die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die politischen Zustände, auf das Gemüt, die Gefühle und Empfindungen, — um es endlich — endlich endgiltig zu verwerfen.

Was konnte der menſchliche Geiſt, eingezwängt von ſo vielen Ketten, nach allen Seiten umſchloſſen von ſo vielen Mauern, Großes unternehmen und wirken? Wie prägt ſich der autoritäre Charakter des Jahrhunderts in ſeinem Weſen aus? Nun, der Geiſt der Menſchheit lernte ſich disciplinieren, die Methoden des Denkens und Erkennens finden, behutſam von einem Satz auf den andern ſchließen, logiſchen Aufbau der Gedanken, ſtrenge Induktion und Deduktion, Ordnung und Regel üben. Er ſucht und findet überall Geſetze und ſtrebt alle Erſcheinungen in Syſtem zu bringen. Mathematik, die autoritärſte aller Wiſſenſchaften, wird das Gebiet ſein, auf dem er ſeine höchſten Triumphe feiert. In dem Klima des anarchiſtiſch-individualiſtiſchen 16. Jahrhunderts gediehen am beſten die undisciplinierteſten, unruhigſten aller Geiſter, die Künſtler-, Poeten- und Prophetengeiſter, in der Luft des autoritären 17. Jahrhunderts die disciplinierteſten und ruhigſten, die Mathematiker, die kühlen Rechner, die beſonnenen exakten Gelehrten der Erfahrungswiſſenſchaften, die ſyſtematiſierenden Philoſophen. Große Mathematiker erzeugt das Zeitalter in reichſter Fülle, eine bahnbrechende Entdeckung und Erfindung nach der anderen im Gebiete der Mathematik, der Aſtronomie, der Phyſik! Der Philoſophie erſtehen im chriſtlichen Abendlande die erſten wahrhaft großen ſelbſtändigen Fortentwickler, die ſich nicht mehr begnügen, Ariſtoteles und Plato nachzuſchreiben, und jetzt erſt beginnt eine wahre Wiſſenſchaft, eine Wiſſenſchaft des eigenen raſtloſen Forſchens und Beobachtens der Natur ſelber, emporzublühen. Die ganze bisherige war noch nichts als eine dürftige Kompilation von Kenntniſſen aus den Werken der Alten geweſen, und auch die Wiſſenſchaft des Humanismus war über deren eindringlicheres Studium nicht hinausgedrungen. Die Wiſſenſchaft des 16. Jahrhunderts taſtete nach allen Seiten hin, groß im Phantaſieren und Ahnen, aber Poſitives hatte ſie noch ſo gut wie gar nicht ſchaffen können. Nachdenkend über das Weſen des Staates und über die beſte Staatsform, ſchrieb man Romane, Thomas Morus die „Utopia“, und ſpäter Tomaſo Campanella (1568—1639), der an der Schwelle der neuen Zeit ſteht, ein Vorwärts- und ein Rückwärtsgewandter, eine ähnliche Phantaſie vom „Sonnenſtaate“. Aber wie waren die Vorſtellungen, die ſie in Umlauf brachten, mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen? Noch fehlten die Kenntniſſe vom Weſen und Zweck des Staates, von ſeiner Entſtehung u. ſ. w. Die großen Anfänge einer politiſchen Wiſſenſchaft bringt erſt das Zeitalter der Reſtauration: der gelehrte Niederländer Hugo Grotius (1583—1645) ſah den Staat aus dem dem natürlichen Egoismus entgegenwirkenden Geſelligkeitstrieb hervorgehen, während Thomas Hobbes, der eigentliche Staatsphiloſoph des Jahrhunderts (1588—1679) und einer der ſchärfſten und folgerichtigſten Denker, die Staatengründung für eine Wirkung der Furcht und des Triebes der Selbſterhaltung nahm. Als Politiker iſt er Abſolutiſt, als Philoſoph einer der freieſten und radikalſten Geiſter der

Zeit, ein bitterer Gegner der Kirche und des Pfaffentums. Samuel Pufendorf (1632—1694), der Begründer des Natur- und Völkerrechts in Deutschland, verschmolz die Anschauungen von Grotius und Hobbes miteinander und sah die beste Staatsform in einer eingeschränkten Alleinherrschaft. Wohl bestreitet er dem Unterthan das Recht des Widerstandes, doch behauptet er nicht mit Hobbes, daß der absolute Gewalthaber überhaupt kein Unrecht begehen könne.

Die großen Bewegungsmänner dieser Reaktionszeit, welche trotz des lastenden Drucks von oben her die Entwickelung zur Freiheit und Aufklärung fördern, — diesmal sind es nicht, wie im Sturmjahrhundert der Renaissance und Reformation, ursprünglich revolutionär angelegte Naturen, feurige Leidenschafts-, Gemüts- und Phantasie-Menschen, Thaten-Menschen, Propheten und Sittenprediger, welche den Sturz des Bestehenden von vornherein wollen, machts- und herrschbegierige Naturen. Für solche Geister giebt es nicht genug Luft und Nahrung in diesem Zeitalter des Autoritarismus. Sie wären auf einen so starken und allgemeinen Widerstand gestoßen, daß sie sofort zerbrochen worden wären. Nur behutsame und vorsichtige Seelen konnten das Licht der Freiheit und Aufklärung sicher durch so schwere Zeiten hindurchtragen. Auch die Männer der fortschreitenden Bewegung sind autoritäre Geister und von schwachem Ichgefühl, Männer der peinlichen Ordnung und Regel und der strengen Gesetzlichkeit. Sie suchen die Ruhe und fliehen die Erregung. Sie wollen nicht umstürzen, erneuern und verbessern, nach intuitiv erschauten Idealen, sondern nichts als schlechthin erkennen und wissen. Sie suchen die Ordnung und Systematik, die Logik und Dogmatik, welche den Mathematikergeist des ganzen Jahrhunderts und ihren eigenen beherrschen, in allen Erscheinungen der Welt. Sie beobachten und sammeln Thatsachen, sie disponieren klar und scharf, sie rechnen und schließen. Aber indem sie so zum erstenmal mit allem Rüstzeug der exakten Wissenschaftlichkeit der Natur auf den Leib rückt, gelangt die Menschheit

Hugo Grotius.

Digitized by Google

zu einer ſolchen Fülle von neuen Thatſachen und Ergebniſſen und gerät ſo ſehr in Gegenſatz zu dem Wiſſen, auf welchem die mittelalterlich-religiöſe Weltanſchauung aufgebaut hatte, daß der Traum ihrer Wiederherſtellung, den man im Anfang mit ſo großer Luſt und mit ſo vielen Hoffnungen geträumt hatte, mehr und mehr in das Nichts ſich auflöſte. Der kirchliche Abſolutismus durchſchaute ſehr wohl die Gefahren, die ihm von dieſer ganz und gar objektiven und tendenzloſen Wiſſenſchaft drohten. Er ſah auf einmal einen ganz neuen Feind gegen ſich heranziehen, von dem er bisher noch keine Ahnung gehabt hatte. Dem Glauben ſtand nicht mehr der Glauben, die Deutung der Deutung, das Gefühl dem Gefühl, die Schwärmerei der Schwärmerei gegenüber, ſondern das nackte unumſtößliche beweisbare Wiſſen und die nackte Vernunft. Mit großen überphantaſtiſchen Stimmungen ſetzte das Reaktionszeitalter ein, mit viſionär ekſtatiſchen Zuſtänden, mit Wunder- und Dämonenglauben. Aber die Autorität, der Zwang, die Unterwerfung unter Dogmen und Geſetze, die man predigte, ſie waren es gerade, welche die Glaubensfähigkeit, die Phantaſiekraft und das Viſionsvermögen, das ganze Weſen des Religioſismus am meiſten untergruben und unterwühlten und in der abendländiſchen Menſchheit den Rationalismus zum Durchbruch kommen ließen, der ſich gar bald als der eigentlichſte und entſchloſſenſte Gegner aller religiöſen Triebe enthüllen ſollte. In der Luft der Freiheit und der Ichluſt, der um das Wiſſen und die Vernunft unbekümmerten Phantaſietrunkenheit des 16. Jahrhunderts waren die religiöſen Kräfte der Menſchenſeele ungeheuer erſtarkt; als die chriſtliche Kirche die Autorität, den Zwang und die Unterwerfung predigte, da nahm ſie in ihrer Blindheit freiwillig das zerſtörendſte Gift zu ſich. Selber erzeugte und förderte ſie den Geiſt der Vernünſtelei, welcher alle Glaubensfähigkeiten ſchließlich lähmt und brachlegt. Im Anfang, im erſten Rauſch und in der erſten Begeiſterung der Reaktionsſtimmungen konnte die Kirche noch hoffen, mit der rauheſten und rückſichtsloſeſten Gewalt die freien Geiſter und die neue Wiſſenſchaft auszuroden. Eine Reihe von Märtyrern zieht an unſeren Augen vorüber: Veſalius, Giordano Bruno, Galilei, Campanella, Vanini. Aber das Gelehrtengeſchlecht, welches dann heranwächſt, iſt vorſichtiger, klüger und ruhiger, kälter und objektiver. Es hat nicht mehr ſo viel wie jene vom heißeren Blute der Renaiſſance in ſich. Jene ſtürmiſcher-revolutionären Naturen fordern die rohe nackte Gewalt ganz anders heraus als die behutſamen, die disciplinierten, alle Autoritäten anerkennenden Männer des 17. Jahrhunderts. Die fanatiſchſte Verfolgungswut konnte zuletzt nichts ernſthafter gegen einen Descartes unternehmen, der nichts Beſtehendes angreift, nichts bezweifeln will, nur rein um der Methode willen und um die herrſchende Weltanſchauung zu bejahen, um Gott zu beweiſen, von dem Zweifel an allem, von der völlig freien ſubjektiven und autoritätsloſen Forſchung ausgeht. Die Kirche konnte

noch so klar erkennen, daß gerade diese Methode, diese Art und Weise des Gedankenganges, die Vorurteilslosigkeit, das vorweg genommene Recht der Kritik das Gefährliche war, aber sie konnte den Denker, der zu so „frommen Ergebnissen“ gelangte, nicht schlechthin der Feindschaft gegen sie zeihen. Ihre Waffen verloren an Schärfe, und sie mußte sich daran genügen lassen, die Schriften des vorsichtigen Gegners auf den Index zu setzen. Dem

Johannes Kepler.

Orthodoxismus bleiben schließlich nur die Drohungen, die Verdächtigungen und Beschimpfungen, sowie die Verfluchungen übrig. Aber die Methode that dabei ihre ruhige aufklärende Arbeit am Geiste der Menschheit weiter. Sie schärfte seinen Sinn für das Thatsächliche, für das Experiment und die kalte wissenschaftliche Beobachtung, das Bewähren der Kritik, das logische Denken, das Verlangen nach strenger mathematischer Beweisführung. Aller kirchlicher, staatlicher und gesellschaftlicher Autoritarismus mußte zuletzt die Segel streichen vor der viel zwingenderen Autorität einfacher

Amos Comenius.

Thatſachen, vor der Autorität der Logik und der Vernunft. Was half es den geiſtlichen Gewalthabern, daß ſie Galilei zum Widerruf gezwungen hatten? Zwanzig Jahre nach ſeinem Tode blieb ihnen nichts übrig, als die Erklärung gegen die Bewegung der Erde ſtillſchweigend aus dem Index zu ſtreichen.

An den Eingangspforten dieſes Zeitalters ſtehen die Geſtalten eines Galilei, eines Campanella, eines Vanini, eines Bacon von Verulam, eines Hugo Grotius. Der gewaltige Johannes Kepler (1571—1630), noch immer nicht frei von der alten myſtiſchen Spekulationswut, ein phantaſiefroher Renaiſſancemenſch noch, eine Künſtler- und Dichterſeele, arbeitete ſich doch zu der Höhe der neuen Thatſachenwiſſenſchaft empor und zerſtörte die letzten Überlieferungen des ptolemäiſchen Syſtems, die auch Kopernikus noch für Wahrheiten gehalten hatte. Mit den drei von ihm entdeckten und nach ihm benannten Geſetzen vollendete er das von dieſem begonnene Werk und die neue Theorie der Sonnenwelt. Eine wahrhaft Fauſtiſche Natur, ein echter unbeſtechener Forſchergeiſt: „Zu der Theologie mag das Gewicht der Gründe gelten; in der Philoſophie gilt nur das der Gründe. Heilig ſind mir alle Kirchenlehrer, heiliger aber iſt mir die Wahrheit.“ Auch Amos Comenius (1592—1671), der Vater der modernen Pädagogik, der Rouſſeau und Peſtalozzi dieſes Zeitalters, der ſchon das Ideal des allgemeinen obligatoriſchen Schulunterrichts aufſtellte und die Schule auf das Leben hinwies, ſie von der Herrſchaft der Theologen befreite, trägt noch ſtarke

René Descartes (Carteſius).

Digitized by Google

Elemente von dem demokratischen und revolutionären Charakter des 16. Jahrhunderts in sich. Als der Protestantismus in Theologengezänk ausartete, erstand in dem Görlitzer Schuhmachermeister Jakob Boehme (1575—1624) der alten deutschen Mystik ein letzter großer Meister; Schulung und Zucht fehlen ihm, mühsam ringt der Gedanke nach Ausdruck, chaotisch wogen Begriffe und Vorstellungen durcheinander, aber auch er besitzt noch immer das große, intuitive Genie der dahinschwindenden Periode, die mächtige innere Anschauungskraft, die Vorahnung alles Kommenden; im Keime liegt bei ihm in seiner Gesamtheit zusammen, was sich einzeln bei den nachfolgenden großen Denkern entfalten wird.

Jakob Boehme.

Nach einem anonymen Kupferstich des 17. Jahrhunderts, der nach einem wahrscheinlich gleichzeitigen, jetzt verschollenen Ölgemälde angefertigt wurden.

Boehme schließt das Thor der alten Philosophenschule. René Descartes (Cartesius, 1596 bis 1650) eröffnete die Wege der neuen Philosophie und lehrte den Geist methodisch-wissenschaftlich denken; statt der Behauptungen, statt genialer intuitiver Einzelgedanken, statt des Ahnens und Glaubens sollte die Philosophie von nun an strenge und klare Beweise erbringen. Descartes' Landesgenosse Montaigne hatte den Skepticismus, den Zweifel an allem verkündet. Der Sohn des 17. Jahrhunderts, das nach Normen, Gesetzen, Autoritäten verlangte, suchte nach Ruhe, nach einer festen Grundlage, auf der sich ein sicheres, unzerstörbares Gebäude der menschlichen Erkenntnis aufbauen ließ, nach einem festen Ausgangspunkte, um die Wahrheit der Wahrheiten zu erreichen. Was ist das Gewisseste des Gewissen? Unsere Sinne können uns täuschen, zweifeln können wir

Digitized by Google

allein nicht an unſerem Denken. Ich denke, alſo bin ich. Geulinx und Malebranche bildeten ſeine Philoſophie weiter, Gaſſendi, der erſte, der Epikur genauer ſtudierte, trat ihr entgegen und ſtellte der idealiſtiſchen von neuem eine ſenſualiſtiſche Denkweiſe entgegen: Nichts iſt im Verſtande, was nicht vorher in den Sinnen war.

Iſaak Newton.

Die Großthaten der Mathematiker, Aſtronomen, Phyſiker und Chemiker, der Mediziner des 17. Jahrhunderts, — wie ſoll man ſie in wenigen Zeilen aufzählen können. Fernrohr und Mikroſkop werden erfunden, das erſte Barometer, das erſte Thermometer konſtruiert, die Luftpumpe erfunden, die Expanſivkraft des Waſſerdampfes erkannt, die Gaſe entdeckt. Die Namen eines Torricelli, eines Caſſini, eines Otto von Guericke, eines Papin leuchten uns entgegen, — die Namen großer Chemiker, eines Franz de la Boë Sylvius, Glauber, Robert Boyle, Stahl und Boerhave, die Namen genialer Ärzte, eines Malpighi, eines Aſelli,

eines William Harvey, der endgiltig den Kreislauf des Blutes feſtſtellte. Chriſtian Huyghens (1629—1695) begründete die Undulationstheorie, indem er das Licht als eine reine Bewegungserſcheinung nachwies. Iſaak Newton, das eigentlichſte Genie dieſes Zeitalters, in welchem deſſen innerſtes Weſen und Sein ſich am großartigſten offenbarte (1643—1672), ſchuf auf

Benedikt Spinoza.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

den von Kopernikus, Galilei und Kepler gelegten Grundlagen weiter und fügte durch Entdeckung des Gravitationsgeſetzes der neuen Erkenntnis von dem Bau des Weltalls und den in ihm herrſchenden Geſetzen das letzte große Schlußſtück ein. Das ganze All lag in einer wunderbaren großen Ordnung vor den Augen der Menſchheit ausgebreitet; beſtimmte Naturgeſetze, hier auf Erden wirkſam, waren überall im Weltraum nachweisbar. Ein einziger großer Mechanismus herrſchte und verknüpfte alles miteinander wie die Glieder einer mathematiſchen Beweisführung. Alles geſchieht in der Ordnung der Natur mit Notwendigkeit, erklärte Baruch Spinoza,

der große Weltweiſe des Jahrhunderts (1632—1677), der Giordano Bruno's Innenwelt in der ſtrengen Syſtemenform Descartes' umbaute. Den Gegenſatz von Seele und Leib, den Descartes nicht aufzuheben vermochte, ſucht er zu vernichten. Es giebt nur ein in ſich unendliches und ewiges Sein, — Gott. Gott und Welt iſt dasſelbe. Stellen wir uns das Sein als Einheit vor, ſo ſagen wir Gott, denken wir an die Auseinanderfaltung ſeines Weſens, ſo ſagen wir Welt. Zwei Eigenſchaften kommen dem Sein zu, die Ausdehnung und das Denken. Das Sein als Ausdehnung nennen wir Körper, das Sein als Denken Seele. Die beiden Eigenſchaften der Subſtanz offenbaren ſich in Einzeldingen, in den „modi“; nur die Subſtanz, das wahrhaft All-Eine, das Unendliche, iſt notwendigfrei, nicht ſo die beſchränkten Dinge, deren Wert nur in den Beziehungen zum Ganzen liegt. Jedes Ding ſtrebt, ſich in ſeinem Sein zu behaupten; aus der Behauptung ſeiner ſelbſt erwächſt ihm die Freude, aus der Unterdrückung die Unluſt. Das Fühlen und Erkennen der Einheit alles Seienden iſt das höchſte Gut. Die Welt Spinoza's atmet den ſeligen Frieden und die feierliche Ruhe eines Weltweiſen, der entrückt allen einzelperſönlichen Lüſten und Trieben, erhaben über die irdiſchen Leidenſchaften, geringſchätzig denkend von den Teilen, dem einzelnen und beſonderen, ſein Auge ſtreng auf das Große, Ganze und Ewige gerichtet hält und voller Bewunderung vor der Ordnung, ſtrengen Geſetzmäßigkeit und Geregeltheit alles Geſchehenen ſtaunend daſteht. Schwindelnd ſtarrt das Ich in die unendlichen Sternenräume, auf welche die Aſtronomie das Auge gelenkt hatte, und in das mechaniſch ſo wunderbar gefügte All, das Kopernikus, Galilei, Keppler und Newton enträtſelt hatten, und fühlt ſich ſelber in ſeinem Nichts. Der die Individualitäten vernichtende Abſolutismus des Jahrhunderts fand in der Philoſophie Spinoza's ſeinen erhabenſten Ausdruck; ſie iſt die Philoſophie des teleſkopbewaffneten Auges, die Philoſophie der Erkenntnis der Allgiltigkeit des Kauſalitätsgeſetzes. Es geziemt uns nicht, das, was geſchieht, zu beweinen und zu beklagen, noch uns zu freuen, weder zu verurteilen und zu verabſcheuen, noch zu bewundern. Verſtehen und begreifen heißt alles. Spinoza kann das autoritäre Prinzip eines Hobbes nicht beſeitigen, aber er mildert es. Auch ihm iſt der Staat um des Nutzens willen entſtanden, doch die Macht der Gewalthaber wird eingeſchränkt durch die natürliche größere Stärke der Maſſen. Jenen muß von ſelber daran liegen, Vernunft und Gerechtigkeit auszuüben und das gemeine Wohl vor allem im Auge zu behalten. Er fordert die perſönliche Geiſtesfreiheit.

Spinoza führte das Leben eines einſamen Geiſtesarbeiters, der kein Bedürfnis nach den Ehren und Genüſſen der Welt verſpürt und nichts ſo ſehr begehrt wie die Freiheit und Unabhängigkeit ſeines Denkens. Aus anderem Stoffe war Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) geſchaffen. Eine durch und durch bewegliche und anſchmiegſame Natur, die unmittelbar

wirken und anregen will, von den Höhen der Philosophie in das Treiben des Tages hinabsteigt und immer auf praktische Thätigkeit dringt. Er sucht den Erfolg und das äußere Ansehen. Er liebt die Luft der Höfe. Er sammelt nicht wie Spinoza seine Kräfte auf einen Punkt und systematisiert wie dieser, sondern verzettelt sie in einer Fülle von Einzelschriften. Das Wissen sucht er in seiner ganzen Breite zu umfassen, und er gehört zu den vielseitigsten Geistern aller Jahrhunderte. Er ist Mathematiker und Physiker, Geschichtsschreiber, Politiker und Jurist, Philosoph und Theologe. Er vermittelt gern, er schont die bestehenden Gewalten und die herrschenden Vorurteile und weiß sich nicht rücksichtsloser von den überlieferten Vorstellungen loszureißen. Aber dabei kämpft er rastlos für seine höheren Ideen, arbeitet mit kleinen Mitteln für ein Großes und Edles und trägt in seinen Händen eine hellodernde Fackel der Aufklärung. Eine heiße Vaterlandsliebe beseelt ihn, und mit klugem Geiste zeichnet er dem deutschen Volke die Wege eines vernunftvollen politischen Handelns vor. Bitter klagt er, daß Deutschland um thörichter, kleiner Streitigkeiten willen um seine Macht und sein Ansehen gekommen ist; nur als geeinigte Nation kann es zu neuem Glanz sich erheben. Die getrennten Konfessionen möchte er wieder zusammenführen. Mit Leibnitz gelangte die neue Philosophie nach Deutschland und betonte sofort scharf das Prinzip des Individualismus, das sich bei Spinoza in Nebeln verloren hatte. Die Leibnitz'sche Welt baut sich aus „Monaden" auf, aus beseelten Atomen, die ein Leben in sich führen und voneinander nicht beeinflußt werden können. Ein Körper stellt eine Vereinigung von Monaden vor, doch besitzen nur die höchsten Organismen eine Seele, eine Centralmonas, einen vereinigenden und beherrschenden Mittelpunkt, während die unorganischen Körper einen bloßen Haufen von Atomen vorstellen. Gott ist die Monade aller Monaden, das eigentliche Prinzip der Ordnung, der zusammenfassenden Kraft und der Vervollkommnung. Er ist der Architekt der Natur. Da die Dinge nicht aufeinander wirken, so muß auch eine

G. W. Leibnitz.

durch Wechſelwirkung erzeugte Harmonie geleugnet werden. Um dieſe dennoch zu retten, um zum Optimismus zu gelangen, zur Erkenntnis, daß dieſe Welt die beſte aller Welten iſt, bleibt Leibnitz nichts als ein gewaltiger Luftſprung übrig, ein die mechaniſche Weltordnung und die Kauſalitätsgeſetze durchbrechendes Wunder: die Erklärung einer präſtabilierten, einer vorher beſtimmten Harmonie.

Newton, Leibnitz und Spinoza ſtehen am Ende dieſes Zeitalters und beſchwören den Geiſt einer neuen Entwickelung herauf, deſſen Licht ſchon hell aus ihren Augen ſtrahlt. Das Jahrhundert der Aufklärung und der reinen Vernunft hat mit ihnen ſeinen Anfang genommen.

Die Südromanen und der Verfall der Renaiſſancekunſt.

Allgemeines über die Entwickelung der Poeſie im 17. Jahrhundert. Italien zur Zeit der Gegenreformation. Das Chriſtentum in ſeinem Verhältnis zur Antike. Fortleben der klaſſiciſtiſchen Ideale in der Dichtkunſt: Chiabrera u. ſ. w. Marini. Der Charakter ſeiner Kunſt und ſeines neuen Stiles Die Zeit der Marini-Vergötterung. Das Fortleben des komiſchen Epos: Taſſoni, Bracciolini. Die Satiriker: Salvatore Roſa u. ſ. w. Das Drama. Verfall der italieniſchen Poeſie. Der Durchbruch des Nüchternheitsgeiſtes und die Anfänge der Herrſchaft des franzöſiſchen Klaſſicismus. Chriſtine von Schweden und ihr Poetenkreis. Die arkadiſchen Geſellſchaften. Die öffentlichen Zuſtände Spaniens und der Verfall des Staates im 17. Jahrhundert. Gongora und der „estilo culto“. Der nationale Charakter ſeiner Kunſt und ſeines Stiles. Der Kampf um Gongora. Die Schule der „Conceptiſten“. Fortdauer der Blüte des ſpaniſchen Dramas. Calderon. Der neue Geiſt der ſpaniſchen Poeſie und die Unterſchiede zwiſchen der Kunſt der Lope und Cervantes und der Calderons. Die Weltanſchauung Calderons und der Charakter ſeines Dramas. Deſſen Subjektivität und idealiſtiſche Richtung. Der Mangel an Naturſinn und Naivetät. Die Schule Calderons. Agoſtin Moreto. Francisco de Roja. Die letzten Ausläufer der nationalſpaniſchen Poeſie: Candamo u. ſ. w. Verfall der ſpaniſchen Litteratur.

In ihren Anfängen hängt die Poeſie des neuen Zeitalters naturgemäß noch innig mit der Poeſie des Renaiſſancegeiſtes zuſammen. Sie hält deren Grundweſen feſt, ſie behauptet die alten künſtleriſchen Ideale und beharrt in der Anſchauungsweiſe der zur Herrſchaft gelangten Kunſt. Die erſten Männer, in deren Werken die Luft einer neuen Zeit weht, ſind noch unmittelbare Zeitgenoſſen der großen Vollender der Renaiſſancedichtung, Gongora noch um ein weniges älter als Lope de Vega und Shakeſpeare, — Marini nur um wenige Jahre jünger. Sie üben einen ſtarken Einfluß aus, und ihr Stil ſchimmert in manchen kennzeichnenden Einzelheiten ſelbſt aus den Werken der echteſten und größten Renaiſſancepoeſie hervor. Sie wollen auch nicht die alte Kunſt zerſtören und aufheben, ſie ſtehen ihr nicht fremd und feindlich gegenüber wie die Kinder einer ſpäteren Zeit, wie die franzöſiſchen Klaſſiciſten und noch mehr die Zeitgenoſſen eines Voltaire, ſondern wollen ſie gerade noch erhöhen und verfeinern und all ihre Reize noch inniger auskoſten. Drang die Poeſie des 16. Jahrhunderts auf möglichſt lebendige Anſchaulichkeit, auf Phantaſie und auf Geiſt, ſo ſuchen die Gongora und Marini die Anſchauungskraft, die

Phantaſie und den Geiſt zu ganz beſonderen Anſtrengungen anzuſtacheln, und ſie wollen ganze Orgien der Phantaſie und des Geiſtes veranſtalten. Sie möchten alles Beſtehende übertrumpfen, ganz Neues und noch nie Dagewesenes der erſtaunten Welt darbieten, und ihr ganzes Innere iſt in einen Krampf hineingeraten und in eine Überhitztheit. Die Phantaſie und der Geiſt werden um ihrer ſelber willen geſucht und dienen nicht mehr dazu, die Welt zu erfaſſen und zu erkennen, die Dinge zu verſtehen und zu begreifen. Man ſucht das Mittel ſtatt des Zweckes, die Form ſtatt des Inhaltes. Der Geiſt wird zur Geiſtreichelei und Spitzfindigkeit, die Phantaſie will zeigen, wie ſehr ſie Phantaſie iſt, und verſtrickt ſich ins Phantaſtiſche, in Dunkelheit und Verworrenheit, ins Abſonderliche und Abſtruſe. Die Bilderſprache wird überladen und geſucht, ſie will das Fremdeſte und Unzuſammengehörigſte in einen Einklang bringen, weil ſie ihren Stolz darin ſetzt, auch zwiſchen den entfernteſten Dingen noch Vergleichungspunkte zu entdecken und das Sinnliche durch das Unſinnliche verdeutlichen, ſtatt umgekehrt. Der Formalismus bemächtigt ſich der Herrſchaft, und dieſe weſentlich nur formaliſtiſche Kunſt, die der Gongora und Marini, leitet vom Alten zum Neuen über.

Mit der Neubelebung mittelalterlicher Ideen drang aber auch der Geiſt, die Gedanken- und Stimmungswelt der neuen Zeit in die Poeſie hinein. Es gehen in ihr immer mächtiger ſtarke innere Umformungen vor ſich. Es ſteigert ſich das weiche und weibliche Träumerweſen, das ſchon bei Taſſo zum Durchbruch kam, die Weltmüdigkeit und Weltflüchtigkeit, die chriſtliche Ekſtaſe, das Pathologiſch-Viſionäre. Die ſtarke Sinnlichkeit, die Phantaſiekraft, die ganze äſthetiſche Genialität der vergangenen Periode leben noch immer weiter, aber auch der Gongorismus und Marinismus hinterließen einen ſtarken Niederſchlag. Die katholiſche Reaktion war von keiner kunſtfeindlichen Geſinnung. Die alte vornehme italieniſche Bildung hatte doch zu feſte Wurzeln geſchlagen, und die künſtleriſche Genußfähigkeit des Renaiſſancezeitalters war einſtweilen noch ein ganz ſicherer und feſter Beſitz. Der Jeſuitismus unterwarf ſich die Kunſt, die Litteratur und das Theater und hauchte ihnen ſeinen Geiſt ein, ſtatt ſie plump zu bekämpfen und zu verneinen. Aber der vorwiegend romantiſche und der chriſtliche Geiſt der Übergangszeit führte die Poeſie notwendig von der Betrachtung der Wirklichkeit hinweg und entfremdete ſie langſam der Natur, löſte den Individualismus auf und förderte das Herkömmliche und Autoritäre. Inhaltlich und formal wird die Kunſt üppig, ſinnlich, wollüſtig, überladen und manieriert. Der Renaiſſanceſtil geht in den Barock- und Jeſuitenſtil über. Calderons Drama verkörpert am lebendigſten dieſe zweite Entwickelungsſtufe der Dichtung des Reſtaurationszeitalters.

Goethe hat ſcharf und klar den Unterſchied des Weſens zwiſchen der Shakeſpeare'ſchen und der Calderoniſchen Poeſie hervorgehoben, und ich

möchte hinzufügen, auch den Unterſchied zwiſchen der Kunſt Calderons einerſeits und andererſeits zwiſchen der des Lope de Vega und des Cervantes. Den eigentlichen, den echten Geiſt der Renaiſſancepoeſie verkörpert er nicht mehr, ſo mannigfache von ihren Elementen auch noch in ihm ſtecken. „Shakeſpeare," ſagt Goethe, „reicht uns die volle reife Traube vom Stock; wir mögen ſie nun beliebig Beere für Beere genießen, ſie auspreſſen, keltern, als Moſt, als gegorenen Wein koſten oder ſchlürfen; auf jede Weiſe ſind wir erquickt. Bei Calderon dagegen iſt dem Zuſchauer, deſſen Wahl und Wollen nichts überlaſſen; wir empfangen abgezogenen höchſt rektifizierten Weingeiſt, mit mancherlei Spezereien geſchärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müſſen den Trank einnehmen, wie er iſt, als ſchmackhaftes köſtliches Reizmittel, oder ihn abweiſen." Dieſe Kunſt der Naturentfremdung und der Verkünſtelung, in welche Gongora, Marini und Calderon einlenkten, tritt in den folgenden Jahrzehnten immer deutlicher hervor. Die Poeſie verliert mehr und mehr an eigener Beobachtung, an ganz ſelbſtändiger Betrachtung der Welt und des Menſchen, an Unmittelbarkeit, an Urſprünglichkeit und Urwüchſigkeit. Zwiſchen die Erſcheinung und den Dichter drängen ſich allerhand „Autoritäten", Muſter und Vorbilder. An Stelle der Natur tritt das Buch, und Natur und Kunſt werden zu Gegenſätzen, das Natürliche fällt der Verachtung anheim, und nur das Künſtliche und die Form ſoll gelten und Wert und Bedeutung beſitzen. Die ganze Phantaſiethätigkeit, dieſe ſtärkſte Kraft der letzten Vergangenheitsdichtung, wird immer mehr gelähmt und dem Verſtande zum Opfer gebracht. Die eigentliche, den Geiſt des 17. Jahrhunderts am charakteriſtiſchſten widerſpiegelnde Poeſie, die Poeſie der peinlichen Geregeltheit, der mathematiſchen Beweisführungen, des Autoritarismus und Dogmatismus kommt dann endlich rein und vollendet zum Durchbruch, überall in Europa, aber am reinſten und vollendetſten bei den Franzoſen im klaſſiſchen Drama der Corneille, Racine und Molière. Sie bildet die dritte Stufe in der Entwickelung der Poeſie dieſes Zeitalters.

Frankreich erntet die Früchte der Klugheit und nationalen Geſinnung, die es im letzten Jahrhundert an den Tag gelegt hatte, und ſchwingt ſich politiſch zur Führerrolle Europas empor. Auch als Kulturmacht erſten Ranges ſteht es in dieſer Zeit da, und nur England und die Niederlande können mit ihm rivaliſieren. In der Poeſie aber erobert es ſich noch einmal die Vorherrſchaft, die es in den Tagen des ritterlichen Mittelalters ausübte. Italien ſteigt dafür von der Höhe, auf der es geſtanden hatte, herab und noch tiefer verſinkt Spanien nach der kurzen und großen Glanzzeit, die es genoſſen hatte, verſinkt in eine halbe Barbarei.

Italien im 17. Jahrhundert.

Der Geiſt der neuen Zeit wirkte auf die Poeſie der politiſch verfallenen, unter ſpaniſcher Fremdherrſchaft ſchmachtenden Appenninen-Halbinſel verwildernd ein. Zu mächtig ſtanden die Schöpfungen der letzten Vergangenheit da, als daß man ſich ihrem Einfluß ganz entziehen konnte, als daß man die Kraft beſaß, ein ganz Neues und Eigenartiges ihnen entgegenzuſtellen, aber andererſeits widerſprach der heidniſch-antike Geiſt, der gerade in der italieniſchen Renaiſſancedichtung am klarſten zum Durchbruch gekommen war, in vielem dem eigentlichen Weſen der chriſtlich-katholiſchen Reaktion. Jetzt eiferte mancher gegen die Darſtellung heidniſcher Göttergeſtalten und antiker Fabelweſen, gegen all die ernſten und pikanten olympiſchen Erzählungen und Hiſtörchen, an denen ſich einſt Päpſte und Kardinäle weidlich ergötzt hatten; aber die Proteſte verhallten ungehört und trafen auch wenig den Kern der Sache. Die Überlegenheit der antiken Bildung, die ſelbſt heute noch von ſo manchem „Humaniſten“ mit feſtem Glauben behauptet wird, wagte niemand zu beſtreiten und konnte damals, als die Wiſſenſchaft ihre allererſten ſelbſtändigen Gehverſuche machte, auch noch gar nicht beſtritten werden. Von Anfang an war das Chriſtentum ſo ſehr mit den Reſten der altlateiniſchen Bildung durchſetzt, ſtets war es ſo ſehr „römiſch“ geweſen, daß es trotz der ernſten Mahnungen, die es ſoeben bekommen hatte, die humaniſtiſchen Studien mit dem größten Eifer fortſetzte. Es ahnte gar nicht, wie ſehr der Geiſt der Weltlichkeit und der heidniſchen Geſinnung aus dieſen Quellen immer neue Nahrung ſchöpfen mußte, und handelte, wie jene ſtrengen Väter und großen Pädagogen des Port Royal, die trotz ihrer mönchiſchen Askeſe, trotz ihres ganzen ſpröden und kunſtfeindlichen Puritanismus ihren Schülern Vergil und Ovid in die Hand drückten. Die Reaktion des Chriſtentums gegen den Renaiſſance-Paganismus war eine vorübergehende Erſcheinung; ſie griff weder entſchieden noch allgemein und nicht in ihren Wurzeln die Vergangenheit an. Die katholiſche wie die proteſtantiſche Kirche nehmen die humaniſtiſchen Studien in gleicher Weiſe in Schutz und laſſen ſie mehr und mehr ſich vertiefen. Auch die italieniſche Poeſie huldigt ferner der klaſſiciſtiſchen Richtung und verſtrickt ſich noch enger in die Nachahmung der Griechen und Römer.

Gabriello Chiabrera (1552—1637) und Fulvio Teſti (1593 bis 1646), ſpäter Aleſſandro Marchetti (1632—1714) und Francesco Redi (1626—1692) können als die Häupter dieſer antikiſierenden Formaliſtenſchule angeſehen werden. Viel mehr als reine und gewählte Sprache, als klare und korrekte Formen darf man bei ihnen nicht ſuchen. Wie hier alles auf Nachahmung und Nachäffung herausläuft, kann man bei Chiabrera ſehen, der ſich zu ſeinen Muſtern Pindar und . . . . Anakreon zugleich

erkor und bei der Gegensätzlichkeit dieser zwei Poeten klärlich erweist, daß er in Wahrheit weder das eine noch das andere sein kann. Auch eine Reihe von Schäferspielen hat er geschrieben und geschichtliche Epen im Stile Trissino's, in denen Erinnerungen an Ariost und Tasso mit unterlaufen.

Wie in Spanien gegen Gongora, so bildeten in Italien diese Akademiker eine geschlossene Phalanx gegen Giovanni Battista Marini (1569—1625), das einzige und wirkliche echtkünstlerische Talent, welches in diesem Jahrhundert den Italienern noch erstand, — echt insofern, als es die Fähigkeit besaß, dem Geist seiner Zeit den ihm eigenartigsten und entsprechendsten dichterischen Ausdruck zu verleihen. So gekünstelt und überladen dieser war, so voller Manieren er steckte, so hatte er doch etwas Organisches und Naturnotwendiges an sich, er verriet noch immer Selbständigkeit und Innerlichkeit der Auffassung, eine Einheit des Inhalts und Form, — und durch alles das erhob sich Marini weit über den nachahmenden und im reinsten äußerlichen Formelwesen befangenen Klassicismus, dessen Geleckтheit und flaue Glätte. Zur selben Zeit, als in den Gemälden der Caravaggio und Ribera ein Häßlichkeits- und Grausamkeits-Naturalismus zum Durchbruch kam, der in der Darstellung des Grausigen und Peinlichen entsetzlicher Qualen schwelgte, als der raffinierte Techniker Bernini dem Sinnlich-Üppigen, dem Lüsternen und Schwülstigen nachjagte, und als die Architektur in den Barock- und Jesuitenstil einlenkte, schuf Marini seine aus demselben Geist und Empfinden hervorgegangenen Dichtungen. Das Alte und Neue, Heidnisch-Antikes und Reaktions-Christliches wogt seltsam und bunt in der Seele dieses Poeten durcheinander. Da giebt es nichts Festes und Klares, kein ordnendes Gedankenleben, kein ideelles Wollen, kein Lebensziel, — sondern nur ein Gedränge von Phantasievorstellungen und Geistreichigkeiten, die sich gegenseitig aufheben und vernichten. Eine Dichtung der vollkommenen inneren Zersetzung und Auflösung. Krampfhaft sucht

Gabriel Chiabrera.
Nach einem Kupferstich, der auf eine Zeichnung von Joannes Ordati zurückgeht.

der Geiſt und der Witz das Auseinanderbrechende zuſammenzuhalten und das Tohuwabohu als etwas Gewolltes, das innerlich Widerſpruchsvolle als beſonderes Tiefes und Schönes darzuſtellen. Den Stil der überreizten Phantaſie und der geſuchten Geiſtreichigkeit, der gehäuften Metaphern, der nur noch in Bildern und Antitheſen ſpricht und nichts mehr beim eigentlichen Namen nennt, — für Italien führt ihn Marini zur Vollendung empor. Aber was bei John Lily und dem Euphuismus mehr nur ein ſprachliches Virtuoſentum iſt, das durchdringt bei Marini tief das ganze künſtleriſche Schauen und Empfinden. Und im Gegenſatz zu dem estilo culto Gongora's, zu deſſen myſtiſchen Dunkelheiten, vertritt der Italiener vorzugsweiſe ein echt romaniſches Kalt- und Fröſtelnd-Vernünftelndes und Rationelles, mehr einen Bombaſt des Verſtandes als der Phantaſie. Je weniger er eigentlich zu ſagen hat, deſto eifriger will er den Leſer glauben machen, daß er ihm etwas zum Nachdenken giebt. Allegorik und Definition iſt ein Hauptelement ſeiner Kunſt. Und wie definiert er z. B. die Liebe, — in lauter Antitheſen, die ſich vollkommen vernichten: er nennt ſie einen tauſendäugigen Argus, der nicht ſehen kann, einen ſtummen Redner und einen reichen Bettler, einen gelehrten Nichtswiſſer, einen bekleideten Nackten, einen Frieden, der ein Krieg iſt, eine ſturmvolle Ruhe u. ſ. w. u. ſ. w. Auch Marini gehört zu den echten Formaliſten, welche am Ende einer reichen Kunſtperiode zu erſcheinen pflegen und alles übertreffen möchten, was die Vergangenheit geſchaffen hat, deren eigentliches Weſen verſtehen, ohne daß ſie

Giambattiſta Marini.

es ſelbſt innerlich noch beſitzen und ſo es bis zur Karikatur verzerren, indem ſie deſſen Vorzüge zu Fehlern umwandeln. Es iſt dieſe Form aber auch der charakteriſtiſche Ausdruck des an Antitheſen und Widerſprüchen reichen zerſetzten Innenlebens des Künſtlers, der halb in antik-heidniſchen, halb in mittelalterlich-chriſtlichen Vorſtellungen lebt, bald frech und bald fromm, aber noch kein Calderon iſt, nicht wie dieſer ein durch und durch von dem Reſtaurationsgeiſt durchtränkter Dichter, der ſich in das feinſte und innerlichſte Gedankenleben des neuen religiöſen Geiſtes mit wirklicher und echter Inbrunſt verſenkte. Bei Marini bleibt das meiſte noch eine äußerliche Unterwerfung unter die neuen zur Herrſchaft gelangten Anſchauungen in Staat, Kirche und Geſellſchaft. Die Romantik, welche mit der Reſtauration des Chriſtentums und der Kirche über die Geiſter gekommen war, hatte wie alle Romantik etwas Berauſchendes und Üppiges, Entnervendes und die Thatkraft Lähmendes an ſich. Die friſche und kräftige Sinnlichkeit des vergangenen Geſchlechts erhält dadurch eine Verweichlichung und ein größeres Raffinement. Das eine Auge ſchielt nach den nackten Reizen olympiſcher Göttinnengeſtalten herüber und iſt noch trunken von den Formenſchönheiten der Welt Arioſts, die Seele hat noch nicht vergeſſen, wie frei ſie ſich der Weltluſt hingab und die Natur liebend umklammerte. Das andere Auge aber hängt an den blutenden Märtyrergeſtalten des Chriſtentums. Asketiſche und Weltverachtungsgedanken tauchen im Gehirn auf, Vorſtellungen von der Schönheit des Leidens und entſetzlicher Qualen. Je weniger man in Wahrheit eine Märtyrernatur beſitzt, je verweichlichter und üppiger das Geſchlecht iſt, deſto gräßlicher und mit deſto gröberer Deutlichkeit malt es ſich das Blutige und Grauſige dieſer chriſtlich-kirchlichen Vorſtellungswelt aus und empfindet in der Ausmalung mittelalterlicher Schreckensbilder einen beſonderen Kitzel der Wolluſt. Unter dem Zwang und Druck der Reaktionsanſchauungen wagt die Sinnlichkeit ſich nicht länger frei zu äußern, ſie verſteckt und verhüllt ſich und wird zur Lüſternheit. In dieſen Empfindungen gedieh und wuchs die Dichtung Marini's. Schwül und üppig, lüſtern und wollüſtig wie die Kunſt Bernini's und gleich dieſer von raffinierter Technik, kokettierend mit ihrer Frömmigkeit, erhebt ſie ſich bald ſcheinbar zu dem reinſten und ſeligſten Idealismus, über alle Welt- und Wirklichkeit empor, ſcheint durch und durch ſpiritualiſtiſcher Natur zu ſein und giebt ſich dann wieder, mit ihrer Vorliebe für die Antitheſe greller Diſſonanzen, ſcheinbar dem derbſten Naturalismus hin, indem ſie in der Ausmalung des Gräßlichen und Entſetzlichen, ſowie des Geſchlechtlichen die eigentliche Wahrheit der Natur zu finden glaubt. Aber das eine wie das andere läßt kalt, da bei dem Dichter die Reflexion das innerliche Anſchauungs- und Empfindungsvermögen überwiegt und die verſtändige froſtige Überlegung den Hebel in den Händen hält. Sein Hauptwerk, das lyriſch-epiſche Gedicht „Adonis", feiert die Liebe der Venus zu dem Jäger Adonis. Arm an Erzählung

und Handlung, ſchwelgt es in Schilderungen und Beſchreibungen, in brünſtigen Verzückungen eines durch und durch geſchlechtlichen Genußrauſches, der ſich den Anſchein erhabener platoniſcher Geiſtigkeit giebt, in Reflexionen und Betrachtungen über das Weſen der Liebe. Und nachdem der Dichter ſeinen Helden und den Leſer in den „Garten des Vergnügens“ geführt, den üppige Statuen ſchmücken, ſinnliche Muſik und erotiſche Lieder durchklingen, nachdem er ihn nach und nach alle Empfindungen bis zum letzten Rauſch der trunkenen Vereinigung hat durchkoſten laſſen, ſetzt er den höchſten Trumpf auf und läßt das Wollüſtige im Grauſamen austönen, in der Darſtellung des gräßlichen Todes ſeines Helden, den der Eber des eiferſüchtigen Mars zerfleiſcht. Marini's Poeſie der froſtigen Gluten, der eiskalten Überhitztheit, der ſinnlichen Unſinnlichkeit und der unſinnlichen Sinnlichkeit, der gräßlichen Schönheit und des naturaliſtiſchen Idealismus — um im Stil des Dichters zu reden, — hatte das innerſte Seelenleben ſeiner Zeit getroffen, und wie keinen anderen vergötterte ihn dieſe, ungefähr ſo wie unſere Zeit .... Richard Wagner vergöttert. Die höfiſche und die vornehme Geſellſchaft lag

Aleſſandro Taſſoni.

Nach dem nach dem Gemälde von Battoni angefertigten Kupferſtich von Benaglia.

ihm huldigend zu Füßen, und in Paris, am Hofe Maria's von Medici, überhäufte man ihn ebenſo wie in den italieniſchen Städten, in Rom und Neapel, mit Ehren, Auszeichnungen und Geſchenken jeder Art.

Die alte Vorliebe der Italiener für die ſatiriſche, komiſche und burleske Poeſie ließ auch in dieſer Zeit zahlreiche neue Werke entſtehen. Aleſſandro Taſſoni aus Modena (1565—1635) verſpottete in ſeinem komiſchen Heldengedicht „Der geraubte Eimer“ die politiſchen Zuſtände ſeiner Zeit, die Kleinſtädterei und den armſeligen Hadergeiſt ſeiner Landsleute, den froſtigen Akademicismus und deſſen Vorliebe für die Darſtellung der antiken Mythologie. Alle olympiſchen Götter, traveſtiert und parodiert, erſcheinen, um an dem großen Kampfe teilzunehmen, der zwiſchen Modena und Bologna um eines hölzernen Eimers willen entbrannt iſt, den die Bologneſer jenen entwendet haben. Wohl ſind dieſe bereit, das Wertobjekt zurückzugeben, wenn die Modeneſer es ſelber ſich holen wollen, aber keineswegs verſtehen ſie ſich dazu, den Eimer auch noch zurückzubringen. Ähnlich wie Taſſoni, doch ohne deſſen Witz und ohne weitere Nebenzwecke ſuchte auch Franceſco Bracciolini (1566—1645) aus Piſtoja die griechiſch-römiſche Götterwelt dem Gelächter preiszubieten, dem Widerſpruch der Zeit gegen die Beſtrebungen der Renaiſſance harmloſen und trivialen Ausdruck gebend. Und zahlreiche Nachfolger traten in beider Fußſpuren.

Salvatore Roſa (1615—1673), der ausgezeichnete Maler düſterwilder Landſchaften, deſſen abenteuerliches Leben ein romanhaftes Intereſſe bietet, hat ſich auch in der Litteratur ſeines Vaterlandes ein Plätzchen erobert. Als Schauſpieler einige Zeit umherziehend, ſchrieb und improviſierte er für das Volkstheater Poſſen im Stil der commedia dell' arte, während er in ſeinen Satiren ſehr energiſche Töne anſchlägt und mit heiligem Zorn und Ingrimm über die feige Kunſt ſeiner Zeit herfällt, weder die ſtaatlichen noch die religiöſen Machthaber verſchont und ſeine Stimme für die Leiden des ausgeſaugten und ausgepreßten Volkes erhebt. Auch ſonſt fehlte es der Poeſie nicht an Freimut und Offenheit des Bekenntniſſes. Die öffentlichen Zuſtande forderten die Satire geradezu heraus, und mancher Dichter ward ſich ſeiner Aufgabe bewußt, den Geiſt der Knechtſchaft und Unterdrückung in jeder Form zu bekämpfen. Es bedurfte das in jenen Tagen eines großen Mutes. Wurde doch Trajano Boccalini (1556—1615), der mit politiſchen Satiren gegen die ſpaniſche Fremdherrſchaft angekämpft hatte, von gedungenen Schergen der Regierung überfallen und zu Tode geprügelt, während der Geiſtliche Ferrante Pallavicino (1615—1644) wegen eines gegen den Papſt Urban VIII. gerichteten Romanes enthauptet ward.

Das Drama dieſer Zeit brachte wenig für uns Bemerkenswertes hervor, geiſtliche und religiöſe Schauſpiele, Tragödien und „gelehrte Luſtſpiele“, teilweiſe im Geſchmack der Spanier, teilweiſe aus der Nachahmung der

Antike, vor allem Seneka's, hervorgegangen. Einen großen Aufſchwung nahm dafür die alte commedia dell' arte, die improviſierte Volkspoſſe, deren ſtehende Figuren und burlesken Späße von betrogenen Ehemännern, geizigen Alten, pfiffigen Bedienten, Harlekinaden und Prügeleien auch im

Salvatore Roſa.

Nach dem Kupferſtich von Sachs nach dem Selbſtbildnis Roſa's in dem Berliner Muſeum.

Auslande großen Beifall fanden. Die Schauſpieler F. Sala und Fiorillo verfaßten ſolche zahlreich für ihre Truppen. Nach Deutſchland und nach Frankreich bringen die italieniſchen Komödianten auf ihren Wanderzügen, und kein Geringerer als Molière lernte von ihnen und ſchrieb in ihrem Geſchmack eine Reihe derber Poſſen.

Digitized by Google

Italienische Schauspieler (Darsteller der commedia dell' arte),
die 1689 im Hotel Bourgogne zu Paris auftraten. Nach einem gleichzeitigen französischen Almanach.

Digitized by Google

Königin Chriſtine von Schweden.

Gegen Ende des Jahrhunderts greift mehr und mehr der Einfluß der klaſſiciſtiſchen franzöſiſchen Poeſie um ſich und ſteigert die allgemeinen Beſtrebungen des Zeitalters nach einer wohldisciplinierten Kunſt der korrekten Form und klaren Vernünftigkeit, der froſtigen Deklamation und nüchternen Rhetorik, die natürlich vor allem gegen den Marini-Stil Verwahrung einlegte und deſſen Herrſchaft auch endgiltig überwand. Königin Chriſtine von Schweden, die zur katholiſchen Kirche übergetretene Tochter Guſtav Adolfs, eine warmherzige Förderin der Wiſſenſchaften und Künſte, Descartes' Gönnerin, ließ ſich nach ihrer Thronentſagung in Rom nieder und machte ihren Hof zu einem Sammelplatz für die damaligen Poeten, Gelehrten und Schriftſteller. Aus dieſen Kreiſen ging die Gründung der Geſellſchaft „Arkadia" hervor, welche 1690 zum erſtenmal zuſammentrat und das Akademienweſen der Renaiſſancezeit neu aufleben ließ. Die Sprache ſollte gereinigt und geläutert, die Poeſie reformiert und aus den Feſſeln der manierierten und erkünſtelten Schreibweiſe befreit, kurz und gut jener Geiſt gepflegt werden, den man bei der Betrachtung der Litteratur Frankreichs kennen lernen wird. Die arkadiſchen Vereine ſchoſſen bald aller Ecken und Orten auch in Italien empor. Arkadia! Man warf ſich in Schäferkoſtüme und trieb all den Mummenſchanz, ſpielte Natur, wie ſie in der Schäferpoeſie daheim war, dichtete zierliche und galante Verschen, wie ſie für eine Geſellſchaft von Schöngeiſtern ſich paſſen, ähnlich wie drüben in Paris die Gäſte des Hotels Rambouillet, und ſchrieb große, leere und trockene Oden und Hymnen, Sonette und Madrigaux. Wirklich dichteriſches Talent trifft man bei den akademiſch-klaſſiciſtiſchen Formaliſten, die ſich um die Königin Chriſtine ſcharten, nicht an, und es genügt hier, aus all den Namen den einen des auch in Deutſchland bekannter gewordenen Vincenzo da Filicaja (1642—1707) herauszugreifen.

Die ſpaniſche Poeſie im Zeitalter Calderons.

Die Reſtaurationsſtimmungen konnten nirgendwo tiefere Wurzeln ſchlagen als in Spanien, dem Heimatslande Ignatius' von Loyola, in der Seele eines Volkes, das von allen übrigen abendländiſchen Nationen dem Mittelalter und dem mittelalterlichen Chriſtentum am nächſten geblieben war. Was an freier Kritik ſich auch dort geregt hatte, wurde leicht und bald gänzlich zum Schweigen gebracht, als überall die Geiſter enttäuſcht vom Mahle der Renaiſſance aufſtanden und von neuem zum Altar ſich flüchteten. Fanatiſcher wurde der Haß gegen jeden Ketzer, Juden und Heiden, erbarmungsloſer die Unduldſamkeit, und es ſteigerte ſich die alte ſpaniſche Grauſamkeit. Inbrünſtiger verzückt richtet ſich das Auge zum Himmel empor und ſieht in allen Wolken Wunder und Zeichen. Thatenlos ſchauen Volk, Regierung und Kirche, im einſeitigen Religioſismus befangen, dem ſteigenden Verfall der wirtſchaftlichen Verhältniſſe zu. Mit der ganzen Blindheit eines nationalen und religiöſen Fanatismus trieb Spanien gewaltſam, beſonders auf Betreiben kirchlicher Machthaber, 1609 und 1610 gegen 600000 Moriſken, die getauften Nachkommen der ehemaligen mohammedaniſchen Eroberer, aus dem Lande und beraubte ſich damit ſeiner beſten Ackerbauer, nachdem es ſchon durch die Kriege, Auswanderungen und Verfolgungen der Inquiſition an Bevölkerung ſtark abgenommen hatte. Ackerbau und Induſtrie gingen mehr und mehr zurück, und die Verarmung des Volkes machte reißende Fortſchritte trotz oder wegen all der neuen kolonialen Beſitzungen, deren Zufuhr an edlem Metall bei der ſchlechten Verwaltung und bei der Brachlegung der einheimiſchen Arbeit den Wohlſtand nicht fördern konnte. Man beſaß bald nicht mehr Kraft, die Kolonien feſtzuhalten, wie man die Niederlande hatte aufgeben müſſen. Auch Portugal machte ſich wieder von der ſpaniſchen Herrſchaft frei. Die kläglichen Nachfolger Philipps II., ein Philipp III. und Philipp IV. und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Elendeſte aller Elenden, Karl II., treiben die Nation, die ſie ausſaugen, weiter an den Rand des Verderbens. Die ſchlimmſte Günſtlingswirtſchaft blüht, und die kirchliche Zwangsherrſchaft kann um ſo unumſchränkter ſich gebärden, da ſie auch die ſchwache Regierung des Staates ſich unterwirft. Die Klöſter überfüllen ſich und entziehen dem Volke viele Arbeitskräfte.

So kräftig hatte ſich jedoch die Poeſie entwickelt und ſo ſtarke Wurzeln in die Seele des Volkes eingeſchlagen, die allgemeine künſtleriſche Bildung war ſo erſtarkt, daß noch geraume Zeit hindurch deren Blüte andauerte. Mit einem üppigen Blumenflor überzieht die Dichtung das Land und verdeckt deſſen inneren Kräfteverfall. Sie erzeugt Neues und Eigenartiges, das nur durch die Üppigkeit ſeines Weſens, ſein Streben nach der Berauſchung und Narkotiſierung des Geiſtes, durch das eigentümlich Spitz-

findige und Dogmatisch-Verknöcherte seines Ideenlebens an baldiges Welken, an Sterben und Untergang gemahnt.

Der Bedeutung Gongora's habe ich bereits kurz Erwähnung gethan. Geboren wurde der merkwürdige Mann, mit vollem Namen Luis de Gongora y Argote, „der Engel der Finsternis", wie ihn Juan de Mauri nennt, 1561 zu Cordova, studierte zu Salamanca die Rechte und zeichnete sich dann früh durch seine Poesien aus, so daß ihn Cervantes bereits unter den bekannten Schriftstellern erwähnt, als er erst 23 Jahre alt war. Trotzdem blieb er arm und trat zuletzt aus Sorge für die Zukunft in den geistlichen Stand. Erst gegen Ende seines Lebens fand er in dem Herzog Olivares einen mächtigen Gönner, — zu spät, denn schon kränkelte er und starb, 66 Jahre alt, in seiner Geburtsstadt. Gongora hätte nicht einen so gewaltigen Einfluß auf seine Zeitgenossen ausüben können, wenn er nicht wirklich aus der Tiefe der Kunstbestrebungen seines Jahrhunderts geschöpft, wenn er nicht etwas geschaffen hätte, was unausgesprochen in allen Seelen schlummerte, wäre er wirklich nur der Charlatan gewesen, wie ihn die Litteraturgeschichte gewöhnlich hinstellt. Gongora's „estilo culto", Lily's „Euphuismus" und der Stil Marini's sind durchaus natürliche und organisch erwachsene Erzeugnisse der phantasietrunkenen und geistreichen, der in Formlust schwelgenden Renaissancepoesie. Phantasie, Geist und Formensinn überschlagen sich zuletzt und erfahren ein Übermaß an Pflege. Die Pflanze leidet an Überernährung. Aber es läßt sich nicht übersehen, daß in all diesen Überladungen, diesen Geziertheiten, Übertreibungen und Künsteleien noch wirklich viel Einbildungskraft, Scharfsinn und Formempfindung steckt. Und Gongora besitzt von all den Manieristen wohl das stärkste und unmittelbarste Talent. Im Grunde geht er auf das Volkstümliche zurück und drängt auf eine Reaktion des nationalen Geistes gegen die Fremdherrschaft des Klassicismus, gegen die antikisierende und italianisierende Lyrik, die Kühle äußerlicher Eleganz, die glatte Vornehmheit und Nüchternheit, gegen das nur Korrekte und innerlich vielfach Leere, all das Erlernte und Nachgemachte in den Poesien der Herrera, Argensola u. s. w. In seiner Jugend erneuert er die altspanische, volksmäßige Lyrik und schreibt Romanzen voller Frische, Naivetät, Innerlichkeit und Einfachheit, damit der seit Boscan herrschenden Richtung den Fehdehandschuh hinwerfend. Der reifende Künstler erfaßt dann mit aller Intensivität eines starken Talentes die eigentlich treibenden Kräfte der Renaissancepoesie, wühlt sich in das Phantastische hinein, berauscht sich an der reinen Sinnlichkeit sprachlicher Klangschönheit, läßt sich aber von der Freude und Lust daran hinreißen, nur Bilder und Klänge zusammenzustellen, Vergleiche, pomphafte Phrasen, die oft nur eine Trivialität mit übertriebenem Nachdruck, mit allzu großer Feierlichkeit und überladenem Prunk zum Ausdruck bringen. Gongora's Lyrik will tief und geistreich sein, aber sie wendet sich allzusehr

an die Phantaſie und die Sinnlichkeit, ſie iſt von ihnen allzuſehr beherrſcht, als daß ſie eine klare, ſcharfe Prägung der Ideen finden könnte, wie ſie der Verſtand erfordert. Dieſe verlieren ſich in myſtiſche Dunkelheit und Verworrenheit und bleiben unverſtändlich. Mit dieſer Dichtung aber ſchlug Gongora eine Saite an, die in der Seele des Volkes wiederhallte. Gewiß fand der manierierte Stil in allen Ländern Europas einen wohl vorbereiteten Boden, als ein natürlicher Auswuchs der Renaiſſancepoeſie überhaupt, in Spanien aber beſaß er doch ſeine eigentliche Heimat, und dem Geiſt der ſpaniſchen Kunſt entſprach er noch am beſten. Im Grunde war es ein iberiſcher Geſchmack, der ſich über die abendländiſchen Kulturen ausbreitete, als der Üppigkeits- und Sinnlichkeitsſtil, der Stil der Dunkelheiten und Geſuchtheiten überall zu größerer oder zu geringerer Geltung gelangte. Man muß an die orientaliſchen Elemente denken, die ſo lange in Spanien fortbeſtanden hatten, an die ſtark myſtiſchen Neigungen dieſes Volkes, ſeinen düſteren Ernſt, an das Spitzfindige ſeines Gedanken-

Luis de Gongora.

Nach einer Zeichnung von Joſeph Maea, geſtochen von Blas Ametller. Die Zeichnung lehnt ſich an das den Dichter darſtellende Gemälde von Velasquez im Muſeo del Prado zu Madrid an.

Digitized by Google

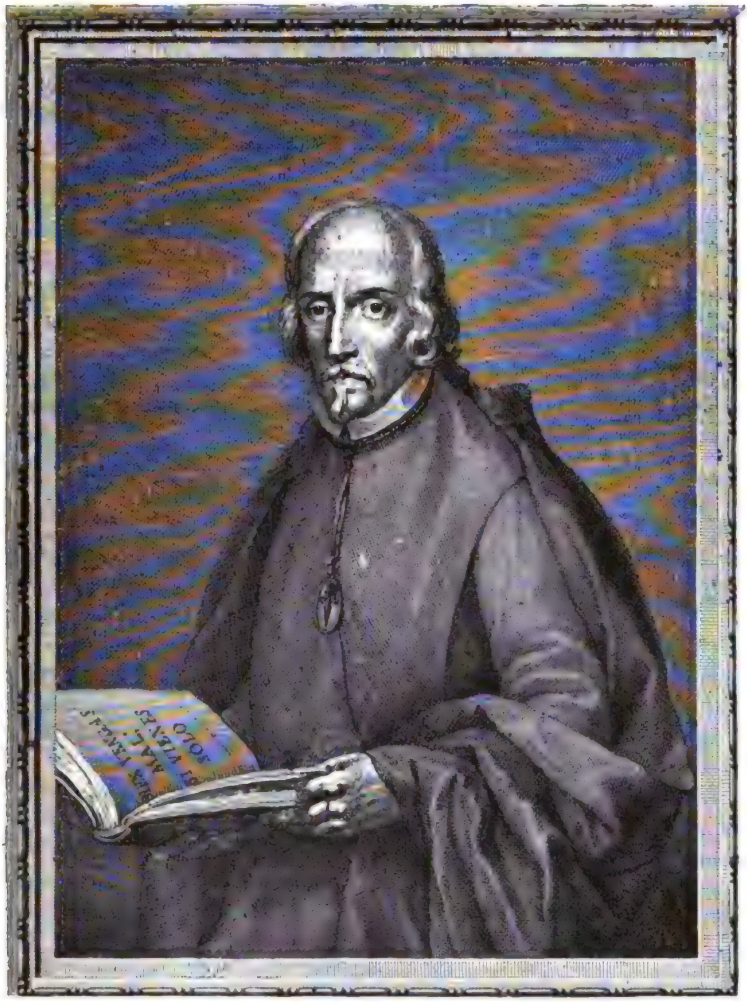
lebens, den Geist und den Witz dieser Nation, an den romanischen Formensinn und die romanische Systematisierungs- und Dogmatisierungswut, — man muß sich die Natur dieses Landes vorstellen mit seinen schroffen Gegensätzen von öden Ebenen und baumloser Heide, kahlen Gebirgen, die zur Einsamkeit und Grübelei einladen, und üppiger, tropischer Gartenlandschaft, die alle Sinnlichkeiten weckt, hitzige Leidenschaften, glutvolle, üppige Phantasien, Vorstellungen von glänzenden Farben, leuchtenden Blüten und Sternen: und man wird diesen estilo culto besser verstehen und die Behauptung nicht so von der Hand weisen, daß Gongora zuletzt ein weit echterer nationalspanischer Dichter war als seine klassicistischen Gegner, die Brüder Argensola, Villegas, Francisco de Rioja, Juan de Jauregui u. s. w. Mochte auch an deren Spitze ein Lope de Vega stehen, dessen Naivetät und frische Natürlichkeit sich allerdings von dem Überhitzten und Gesuchten der Gongora'schen Lyrik abgestoßen fühlen mußte. Calderon aber steht ihr sehr nahe, und das innerste Wesen der spanischen Kunst enthüllt dieser vielleicht doch noch mehr als sein großer Vorgänger.

Marini rief eine Schule der „Erfindungsreichen" („Conceptisten") wach, die sich unmittelbar an den Italiener anlehnte, die Gongora'sche Sprache annahm, doch mehr noch auf das Gedankliche und Verstandesmäßige Gewicht legte und durch erklügelte, tiefsinnige Allegorik zu überraschen suchte.

Die Poesie der Üppigkeit, der Überladung, der berauschten Phantastik, des farbentrunkenen Wortprunkes und aller wollustvollen Sinnlichkeiten, die Poesie des „Jesuitenstils", in welche die Renaissancepoesie ausmündete, gelangte in Spanien zur eigenartigsten und vollkommensten Entfaltung. Kein anderes Volk brachte ihr ein so ursprüngliches Verständnis entgegen, wie das spanische, der Natur keines anderen Landes entsprach sie so, wie der afrikanisch-europäischen Natur der iberischen Halbinsel. Was Gongora suchte, fand Calderon.

Philipp IV. gehörte zu jenen zahlreichen absolutistischen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts, die als Herrscher eine recht jämmerliche Rolle spielten und das Volk aussogen und auspreßten, aber allen künstlerischen Bestrebungen eine warme Teilnahme entgegenbrachten: Nachfolger jener luxus- und prachtliebenden Gönner und Mäcenaten der Renaissancezeit, die mehr noch als diese die Kunst um ihres Sinnenkitzels und ihrer wollüstigen Erregungen willen suchten. In seinem Schloß Buen Retiro hatte er ein stehendes Theater errichtet, dessen Maschinerien allen scenischen Anforderungen auch der ausschweifendsten Ausstattungsphantasie gerecht werden konnten. Der Himmel öffnete sich und Scharen von Engeln schwebten in der Luft, stiegen auf und nieder, Zauberschlösser entstanden und verschwanden in einem Augenblick, Verwandlungs- und Lichteffekte der mannigfachsten Art, die farbenglänzendsten Dekorationen, die gleißendsten Kostüme, Tänze und Festzüge, Musik und Gesang berauschten Auge und Ohr. Und dem

königlichen Beiſpiel folgend, unterhielten auch die Großen des Hofes ihre Theater- und Schauſpielertruppen.



D. Pedro Calderon de la Barca.

Pedro Calderon de la Barca war Philipps IV. auserwählter Hofdichter. Eine ſcharfe, deutlich ſichtbare Grenzlinie ſcheidet ſein Drama von dem Drama Lope de Vega's und der Kunſt des Cervantes. Die Freude an der Natur und die reine objektive Hingabe an die Erſcheinungen

der Außenwelt beſitzt Calderon bei weitem nicht mehr in dem Maße wie die großen Dichter der Renaiſſance. Der Geiſt mittelalterlicher Chriſtlichkeit hat wieder einen verhüllenden, grauen Schleier über die Natur geworfen und ſie verhäßlicht, Natur und Menſch haben an der Schönheit, Größe und Erhabenheit verloren, mit denen ſie der Humanismus umkleidete. Sie ſind es nicht mehr wert, ſo gefeiert und ſo mit allen Sinnen genoſſen, mit allen Organen umklammert zu werden, wie es Arioſt, Lope und Cervantes, Shakeſpeare gethan hatten. Der grübelnd-forſchende Geiſt Calderons erfaßte die alt-neuen chriſtlichen Gedanken, Stimmungen und Empfindungen in allen ihren Tiefen, er drang bis zu ihren Quellen vor, die aus einer ewigen, allen Völkern und Zeiten gemeinſamen Erkenntnis hervorfließen, der Erkenntnis von dem großen Leiden der Menſchheit. Die peſſimiſtiſchen Grundlehren des Chriſtentums ſind wieder durchgebrochen und überwanden den frohen, freudentrunkenen Optimismus der Renaiſſancezeit. Dieſer vermag auf geraume Zeit hin dem Nazarenismus nicht ſtand zu halten, der ſo ſchwere und gewichtige Einwände ihm entgegenwarf. Klagende Stimmen, Laute der Wehmut taſten aus der Calderon'ſchen Poeſie hervor, und ein trüber Flor der Melancholie liegt über ihr verſchlungen. In all dem Glühenden und Glänzenden, in all den Farben und Lichtern ſteht ſchweigend ein dunkler Schatten, der uns aufregt, heimliche Schauer durch unſere Seele jagt, — und durch die üppige, ſinnliche, berauſchende Muſik klingt unaufhörlich, unabläſſig ein dumpfer, ſchwerer Ton, wie der ferne Hall einer Totenglocke, und läßt die Nerven erzittern. Das Wollüſtig-Schmerzliche, das Sinnlich-Asketiſche iſt das eigentliche Gebiet der Calderon'ſchen Poeſie. Der Menſch iſt wie das Gras und wie die Blume auf dem Felde, wenn der Wind darüber geht, ſo ſind ſie nicht mehr. „La vida es sueño", „das Leben iſt ein Traum": zweimal, in dem ergreifendſten ſeiner Dramen und in einem der ſchönſten ſeiner Autos hat der Dichter wahrhaft großartig die Symbolik dieſes Gedankens durchgeführt. Schattenhaft gleitet unſer Daſein dahin, und nicht Wirklichkeiten, nur Einbildungen, Spiele der Phantaſie ſind die Lüſte und Freuden, die Leiden und der Jammer des Lebens. Intuitiv nimmt der Dichter die Erkenntniſſe einer extremſten, idealiſtiſchen Philoſophie vorweg, und ſeine idealiſtiſche Weltanſchauung ſtellt ſich in den ſchärfſten Gegenſatz zu dem die Welt ſo laut bejahenden Realismus und Naturalismus des 16. Jahrhunderts. Er wendet ſich gegen den Macht- und Herrſchafts-hunger jener Zeit, und man kann nicht mit tieferer Weisheit das Trachten nach allen ſinnlichen Genüſſen bekämpfen, als es Calderon thut; nur das Denken und Träumen des Menſchen giebt ihnen den Wert, die Einbildung ſchafft die Welt, die wir fälſchlich für eine Wirklichkeit anſehen. Prinz Sigis-mund, der Held des Dramas, iſt die Menſchheit ſelber; wie er, ſo liegt auch dieſe, von harten Ketten umſchnürt, in einem düſteren, engen Felſenkerker. Ein Kerker iſt das Leben. Aber es kommt die Stunde, da der Menſch aus

ihm emporſteigt. Jenſeits dieſer Welt der Träume liegt eine Welt der Wahrheit und der Wirklichkeit. Dort werden wir ſein, was und wie wir uns hier geträumt haben. Vor der reinen Erkenntnis jener Welt enthüllt ſich das Nichtige alles nur auf das Irdiſche gerichteten Strebens. Frei iſt nur, wer ſich von dem Hunger des Daſeins befreit hat, jene Leidenſchaftlichkeit von ſich ſchüttelte, welche die heidniſch-antike Renaiſſance ſo hoch über alles pries, und die inbrünſtige Ichſucht des letzten Jahrhunderts. Die Reinigung und Läuterung des urſprünglich böſen, verſchuldeten Menſchen, ſeine Entwickelung aus der Tiernatur zu höherer Sittlichkeit, zur Selbſtbeherrſchung und Selbſtüberwindung, das iſt die Geſchichte Prinz Sigismunds und das große Thema, das immer wieder die Seele Calderons beſchäftigt, ob der Dichter nun, wie im „wunderthätigen Magus", die Erhebung der Seele von der irdiſchen zur himmliſchen Liebe feiert oder, wie in der „Morgenröte in Copacobana", die Bekehrung des peruaniſchen Götzendieners zum Chriſtentum darſtellt. Seine tiefe Erfaſſung des chriſtlichen Geiſtes, die ihn das Allgemeingiltigſte und Ewigſte hervorkehren läßt, führt ihn oft genug über alles Enge und Beſondere ſeiner Zeit und ſeines Volkes hinweg, und wir fühlen den Herzſchlag eines innerlich freien und großen Menſchen, wir verſpüren den Atem des dichteriſchen Genius, der eigentlich das Barbariſch-Fanatiſche, das Engherzig-Orthodoxe, den Unterdrückungswahnſinn des reaktionären Spanien wieder auflöſt. In ſeiner Märtyrertragödie „der ſtandhafte Prinz" klingt die große Erkenntnis hindurch, daß alle Gewalt und aller Zwang den Sieg der Wahrheit und der höheren Ideen nicht hintanzuhalten vermag. Dieſe Tragödie iſt auch eine Tragödie all der Giordano Bruno, Vanini, Galilei und Campanella, welche die römiſche Kirche qualvoll leiden ließ, wie der mauriſche König den Prinzen Fernando um ſeiner Glaubenstreue willen leiden läßt. Unſterblich iſt die Idee. Man kann ihren Träger vernichten, doch der Geiſt des Gemordeten ſteigt aus dem Grabe hervor, nun ein Verklärter, in hellerer, glänzenderer Rüſtung, ein Unwiderſtehlicher, und führt die Bekenner der Wahrheit zum endgiltigen Sieg. Keine andere Geiſteserſcheinung auf der Bühne wirkt ſo großartig und erhaben, keine bedeutet ſo viel wie der Geiſt des ſtandhaften Prinzen. So mancher der Zeitgenoſſen Shakeſpeare's und ſpäter ein Grillparzer bevölkerten die Poeſie mit naturaliſtiſchen Geiſtergeſtalten, mit echten Geſpenſtern. Shakeſpeare iſt der Realiſt, ſeine Geiſter Verkörperungen der Gewiſſensqualen, ſeeliſcher Vorgänge, Calderon hingegen der Idealiſt, dem eine Idee in eine Geiſtergeſtalt ſich umwandelt.

Das 16. Jahrhundert hatte an einem großen Problem ſich abgeplagt. Es ahnte eine götterloſe Natur, in welche der Menſch hineingeſtellt iſt, ſah ringsum einen Kampf mechaniſcher Kräfte gegeneinander und den Sieg der Kraft über die Schwäche. Aber es blieb immer ein Reſt übrig, mit dem es nicht recht fertig wurde, und den es Glück, Unglück, Geſchick, Schickſal,

Zufall nannte. Es dachte nicht weiter darüber nach, tollte darüber hinweg, wie Shakespeare, der ihn in der Romeo und Julie-Tragödie in seiner ganzen harten Regel- und Systemwidrigkeit bestehen läßt. Da stand eine große Lücke offen, durch welche der Skepticismus mit tausend Fahnen einbrechen konnte. Mit dem ganzen Tiefblick seines Genies griff Calderon die Welt der Renaissance an dieser Stelle an, um sie aus ihrer Angel zu heben, ihren Schübermut, ihren Stolz auf sich selbst, ihre Natur- und Menschenvergötterung zu erschüttern und sie zu seiner Lehre von der Eitelkeit alles Irdischen, der Hinfälligkeit des Menschlichen zu bekehren. Ihm wird dieser Zufall, dieses Schicksal zu einem Finsteren, Dämonischen, zu einem Unheimlich-Gespenstischen und Grauenhaften, das über dem Leben hängt, dessen Nichtigkeit und die Schwäche des Menschen erweist, und wieder zu einem Mystisch-Dunklen, Erhabenen, das die Seele von Andachtschauern erbeben läßt. Wohl besitzt der Mensch einen freien Willen, doch ist er auch wie die Welle, die von Stein zu Stein hinfällt. Über dem blind Dahinschreitenden wohnen höhere Gewalten. Ein guter und ein böser Engel gehen zu seiner Rechten und Linken und führen ihn durch das düstere enge Felsenthal des Lebens. In jenem verkörpert sich das Schicksal als himmlische Gnadenmacht, in diesem das Schicksal als Urschuld und Erbsünde. Jener eine dumpfe schwere Ton, der unabläßig durch die Musik Calderons einförmig, erregend hinklingt, fließt mit hervor aus dieser Melancholie des Fatalismus. Er hat etwas Lähmendes an sich, wie die Ahnung eines schweren hereinbrechenden Unheils und das Lastende eines Alpdruckes: über der ganzen Welt der Dichter liegt ein großes Bangen ausgegossen, ein dumpfes Erwarten. Mit gebundenen Händen steht der Mensch, ein Kraftloser, ein Verurteilter und starrt mit weitgeöffneten kranken Augen in das Licht des Tages hinein. Er weiß, daß auf seine Stärke nichts mehr ankommt und daß er nichts mehr als ein Opfer in den Händen einer höheren Gewalt ist. Was hat diese über ihn beschlossen? Wird sie ihn verurteilen, oder wird sie ihn begnadigen? Die physiologische Ästhetik der Calderonischen Schicksalstragödie kann man wohl nirgendwo besser studieren als in seiner Herodes-Mariamne-Tragödie „El mayor monstruo los zelos“ („Eifersucht das größte Scheusal“) und in der „Andacht zum Kreuze“ („La devocion de la Cruz“). Dort ist es ein Dolch, hier das Kreuz, in dem sich die Idee von der Allgewalt des Schicksals symbolistisch-realistisch verkörpert. Mariamnen, der Gemahlin des Herodes, des Tetrarchen von Jerusalem ward prophezeit, daß ihr Gemahl das Liebste, was er besitze, mit seinem Dolche töten würde. Calderonische Schwermut liegt darum auf ihrer Seele, und um die über alles geliebte Gattin davon zu befreien, um das Thörichte der Prophezeiung zu erweisen, schleudert Herodes seinen Dolch ins Meer hinaus. In demselben Augenblick ertönt draußen ein Weheruf, blutend schwankt der Flottenführer Ptolemäus herein,

ſchwer getroffen von der Waffe, die ſo von neuem in die Hand des Tetrarchen zurückkehrt. Und immer wieder ſteigt in bedeutſamen Augenblicken unheimlich glühend der Dolch empor und jagt die Seele von Schrecken zu Schrecken, mahnend an die Unentrinnbarkeit des Schickſals,

SEGVNDA
PARTE DE
COMEDIAS,
DE DON PEDRO CALDERON DE LA Barca, Cauallero del Abito de Santiago.

RECOGIDAS

POR DON IOSEPH CALDERON DE LA Barca, ſu hermano.

DIRIGIDAS,

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON RODRIGO de Mendoza Roxas y Sandoual de la Vega y Luna Señor de las Caſas de Mendoza y Vega, Duque del Infantado y Marques de Cenete, &c.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid: Por *Maria de Quiñones* Año de M.DC.XXXVII

Titelſeite des 1637 erſchienenen zweiten Teiles der vierbändigen Ausgabe der Calderoniſchen „Comedias“,

die noch zu Lebzeiten des Dichters von deſſen Bruder beſorgt wurde und in den Jahren von 1635—1672 erſchien. Es iſt die erſte Ausgabe der Calderoniſchen Dramen.

bis er zuletzt in die keusche Brust der Heldin sich hineinsenkt. Eusebio, der Held der „Andacht zum Kreuze" ladet alle Sünden und furchtbaren Greuel auf seine Seele, — doch auf seiner Brust trägt er ein Kreuzeszeichen, und rettend, befreiend erweist sich ein Kreuz in jeder Not und Gefahr, die ihn bedroht, bis zur letzten Stunde des Todes, da es ihm zur Erlösung wird und zur Reinigung in Gott. Nichts gilt das Dichten und Trachten des Menschen selbst, und mag er selbst ein Sünder aller Sünder sein, mag er sich strecken und wehren gegen die höhere Gewalt: auch die göttliche Gnade ist ein Schicksal, vor dem das Ich in seiner ganzen Kleinheit sich enthüllt. Und mag ein nüchterner Rationalismus das Zeichen- und Wunderwesen Calderons, den immer so prompt sich einstellenden Dolch, das stets zur rechten Zeit vorhandene Kreuz bespötteln, — kein Künstlerisch-Empfindender kann sich den wildschauerlichen-dämonischen Reizen der Calderonischen Poesie entziehen, welche ihre fatalistisch-religiöse Weltanschauung in so lebendig charakteristischer und eigenartiger Weise verkörpert und so alle Geheimnisse der Darstellung des grauenden Ahnens und des starrenden Schreckens, menschlicher Hilflosigkeit, irdischen Leidens besitzt.

Doch über diesen einen Ton des Entsetzens, der Angst und der Erwartung flutet eine üppige Musik rauschend dahin, feierliche Klänge einer religiösen Hymnik, orgiastisch-bakchantische Rhythmen eines hochgesteigerten Seelenrausches, suchende tastende Laute einer grübelnden Natur, frohes siegkündendes Trompetengeschmetter, der Jubelschrei der Menschheit, welche die letzte Wahrheit gefunden hat, und heimliches Flüstern der Flöten, dunkles geheimnisvolles Klingen der Geigen, das von großen mystischen Dingen, von dem Unfaßbaren des göttlichen Wesens in seltsamen gesuchten Tönen redet. In der Seele des in seinem ganzen Ich gebrochenen, wie ein erlegter Vogel in der Hand des Jägers, so in der Hand höllischer und himmlischer Gewalten liegenden Calderonischen Menschen ist kein Raum für den Skepticismus. Er ist nicht kräftig genug, dem Zweifel ins Auge zu blicken und zu allem Schweren, das er auf sich genommen, auch noch die Unruhe des Fragens zu laden. Er will und muß glauben, muß feste Zuversichten besitzen, die unumstößliche Gewißheit, daß aus diesem Kerker ein Weg der Freiheit führt, daß nach diesen bangen Stunden des Wartens und der Todesfurcht endlich die Begnadigungsbotschaft eintrifft. Dem Glauben muß sich der Verstand beugen und auch die abstrusesten seltsamsten Dinge anerkennen; der Verstand wird für Calderon zu einem Feind, zu einem Diener der Hölle, der vernichtet werden muß, weil er immer wieder die sicheren Hoffnungen erschüttert und die Träume zerstört. Um glauben zu können, um der kalten harten und verhaßten heidnischen Vernünftigkeit des Renaissancejahrhunderts zu entrinnen, wirft sich die Seele auf das Visionäre und Ekstatische. Sie schaut den Himmel offen, die Herrlichkeit Gottes in aller Glorie enthüllt, des Gekreuzigten blutige Male wie Sonnen und Rosen

über aller Welt leuchten; durch alle Lüfte jubeln die Chöre der auf- und niedersteigenden Engelscharen, und tausend Lichter, tausend bunte Farben, ein Meer von Glanz strömt in das Auge des Dichters hinein. In seiner religiösen Ekstase, in dem Entzücken an der Welt, die in seinem Innern lebt, verliert er jedes lebendige Gefühl für die Unterschiede, die zwischen der innerlich von ihm geschauten Welt und der äußeren Wirklichkeitswelt bestehen. Sein radikaler philosophischer Idealismus muß von vornherein einen solchen leugnen. Alle Heiligen- und Legendenwunder sind für ihn unerschütterliche Thatsachen, an deren Wahrheit er auch nicht einen Augenblick zweifelt; dort die Dämonen der Hölle, hier die Heiligen, die erhaben Duldenden, von jeder irdischen Schwäche Befreiten. Calderon singt den alten ewigen Kampf zwischen Licht und Finsternis, und er erblickt ihn in jenem mittelalterlichen Bilde, das auch Goethe so tief ergriffen hat: Mephistopheles mit all seinem Drohen, all seinen teuflischen Mächten erliegend unter den Rosen, welche die gelassen und milde lächelnden Engel über ihn ausstreuen. Ein Kampf ist es nicht, den der Himmel und die Heiligen ausfechten. Justina, die Märtyrerin im „wunderthätigen Magus", Crisanto und Daria, „die beiden Liebenden des Himmels", es sind durchaus jene lichtumflossenen rosenstreuenden Engelgestalten, vor denen die Gewalt Satans in ein Nichts zerfließt. Es schwinden bei Calderon die Unterschiede zwischen der diesseitigen und jenseitigen Welt, Himmel und Erde schwimmen ineinander über, und bunt mischen sich mit den reinmenschlichen Gestalten wieder die Allegorien, die verpersönlichten Begriffe und Ideen, die für ebenso wirklich und natürlich genommen werden wie jene. Die Calderonischen „Autos" bilden eine eigene Welt für sich. In ihnen entfaltet sich die ganze Sinnlichkeit der visionären Einbildungskraft des Dichters. Mit der phantasievollsten glühendsten Beredsamkeit, mit der Wärme und Ekstase eines Mystikers verkündet er die Heilslehre des Christentums, die Lehren von der Verschuldung und von der Erlösung durch die Opferthat Christi, durch die Gnadenmittel der katholischen Kirche. Mit dem höchsten dichterischen Schwunge deutet und erläutert er die Philosophie des Christentums; die kirchlichen Glaubensdogmen und Glaubenssymbole haben menschliche Gestalt angenommen und sind zu vollkommen sinnlichen Wesen für ihn geworden; ganz anders noch als Dante hat er das Lehrhaft-Didaktische überwunden und steht als schauender und gestaltender Künstler in seiner Welt, als ein Visionär, dem sich jede Idee unmittelbar in eine Erscheinung umwandelt.

Der Außenwelt, der „Natur", die ihm klein und gering dünkt, stellt der Dichter die Welt seines Ichs und seines Innenlebens gegenüber, die Welt seines Glaubens, seiner Hoffnungen und Träume. Ganz andere höhere Lust bereitet es ihm, seine Idealwelt herrlich wie einen von magischen Lichtern umflossenen Zauberpalast aufzubauen, als jene zu erkennen und nachzugestalten. Daher die Abkehr von der Natur und der Wirklichkeit.

Seine ſtreng ſubjektiv-idealiſtiſche Kunſt verliert an Natürlichkeit und Naivetät, und wie das einzelne Ich immer ärmer iſt als die Welt, als die Summe aller Ichs, ſo büßt ſie auch an Reichhaltigkeit und Fülle des Lebens ein. Die Geſtalten wiederholen ſich und ähneln ſich, tragen immer denſelben Charakter, ſchärfer hervortretend die Phyſiognomie des Dichters ſelber. Deutlicher kehrt ſich ein Belehrungs-, Bekehrungs- und Überredungseifer hervor und äußert ſich äſthetiſch in einem deklamatoriſch-rhetoriſchen Stil, der weſentlich nur das Ich des Poeten zum Ausdruck bringt und wenig Gewicht auf das Weſen der ſprechenden Perſonen legt, auf eine charakteriſierende und individualiſierende, eine Eigenart der dramatiſchen Figuren hervorhebende Sprache. Immer dieſelben Vergleiche, Bilder, Redewendungen ſchlagen an unſer Ohr, immer dieſelbe Calderoniſche Sprache, voller Farben und Gluten, voll von Blumen und Sternen, phantaſievoll, berauſchend, von entzückendem Wohllaut und ſüßeſter Muſik, mit ihren dicht aufeinander gehäuften Vergleichen, — vielfach auch ſchwülſtig und bombaſtiſch, Gongoriſtiſch, — breit und geſchwätzig. Die naturaliſtiſche Ornamentik weicht einer ſtiliſierenden, die Naivetät und Urſprünglichkeit der Manier.

Alles drängt in dieſer Zeit nach Ordnung und Geregeltheit hin, nach feſten Geſetzen, nach klaren, ruhigen Formen und Linien, nach Ruhe und Beſtimmtheit. Die geiſtige Bewegung, welche der anarchiſtiſchen Unruhe des 16. Jahrhunderts entgegenwirkt, nach einem feſten poſitiven Punkt ſucht und dieſen zuerſt in dem unerſchütterlichen Glauben an die Wahrheit der geoffenbarten chriſtlichen Religion findet, weiter und weiter ſucht und zunächſt wieder ſtill hält bei der Philoſophie des Descartes, — dieſe Bewegung durchdringt den Geiſt und das Leben dieſer Zeit in alle Einzelheiten hinein. Wir haben bei Calderon geſehen, wie er in ſeiner Innen- und Idealwelt die Ordnung und die Beruhigung findet, welche die Außenwelt ihm nicht bietet, wie der menſchliche Geiſt ſich von der Natur entfremdet und loslöſt und ſich über ſie erhebt. Was er ſchafft, iſt das Höhere, Beſſere und Vollendetere. Er nimmt Anſtoß an der ſcheinbaren Willkürlichkeit und Regelloſigkeit, der Unordnung der Natur, an der Wildnis des Waldes, dem Durcheinander der Farben und Düfte, an der Weg- und Pfadloſigkeit der Gegend. Er teilt den Wald in Abteilungen ein, er rodet das Geſtrüpp und Unterholz aus, ſchlägt die Bäume nieder und läßt nur das Zuſammengehörige nebeneinander ſtehen, dort eine Gruppe von Tannen, hier eine Eichengruppe, — er legt Beete an und ordnet die Blumen des Waldes zu Sträußen. „Die Dichter der Calderoniſchen Zeit überlaſſen ſich nicht mehr bloß dem Naturtriebe, dem faſt unbewußten Schaffen, ſie ſuchen wie verſtändige Gärtner in das reizende Chaos auch Ordnung zu bringen, in die Anlagen Plan, in das Schaffen ein mit Selbſtbewußtſein verfolgtes Regeln und Ziel, in die Überfülle Ökonomie; ſie ſuchen die wilden Blumen zu ziehen, die Blüten zu Früchten zu reifen, die Natur künſtleriſch zu ver-

edeln . . .“ (Ferdinand Wolf.) Und dieſe „Veredelung der Natur“ ſchreitet fort, bis der peinlich regelmäßige Kunſtgarten Ludwigs XIV. und der franzöſiſchen Poeſie in ſeiner ganzen Ordnung und kühlen Nüchternheit erſteht.

In der Calderoniſchen Schickſalsidee hat der Leſer ſchon eine der gärtneriſch-architektoniſchen Ideen des Dichters kennen gelernt, einen geraden Weg gewiſſermaßen, der durch den Wald der Natur hinführt, — einen ordnenden Gedanken. Und dieſe Idee hat bei dem Dogmatismus des Zeitalters ſofort etwas Allgemeingiltiges und ganz Sicheres für ihn angenommen, iſt raſch zu einer Konventionalität erſtarrt. Auf Schritt und Tritt begegnen wir den Dolchen und Kreuzen, welche den Gang der Handlung und das Los des Menſchen beſtimmen, ſo daß dieſe letzteren faſt ganz wie Maſchinen erſcheinen und mehr von einem freien Willen ſprechen, als daß ſie ihn wirklich beſitzen. An ſolchen Konventionalitäten iſt die Poeſie Calderons übervoll, und man weiß genau voraus, wie die Perſonen unter gewiſſen beſtimmten, immer wiederkehrenden Vorausſetzungen ſich benehmen, handeln und reden werden. Um ſie zu verſtehen und zu genießen, muß man ſich tief hineinleben in die Denk- und Empfindungsweiſe eines Zeitalters, das von dem Ich die vollkommenſte Unterwerfung unter Autorität, Geſetz und Ordnung, Einfügung in ein Syſtem verlangt, dem das Perſönliche nichts gilt, ein Dogma alles, — eines Zeitalters, in welchem das Ich keinen ſelbſtändigen Schritt unternimmt, ſondern von Regeln, Formen und Konventionalitäten eingeſchnürt, ganz nach Weiſung und Vorſchrift handelt. Auch unter den Idealen Calderons beſteht eine ſtrenge Rangordnung. Die Religion nimmt die erſte Stelle ein, und ihr folgt die Königstreue. Der Herrſcher iſt der Gott auf Erden, dem ſich alles in ſchweigendem Gehorſam unterwirft. Der Unterthan gehört ihm ganz zu eigen an. Dem Könige opfert der Spanier nach dem Herzen Calderons auch ſeine Ehre, das dritte Ideal des Dichters. Und wie die Vaſallen-Treue über der Ehre ſteht, ſo ſteht die Ehre über der Liebe. Das höhere Ideal beherrſcht das niedere abſolutiſtiſch-deſpotiſch. Aus den Konflikten zwiſchen Liebe und Liebe, zwiſchen Liebe und Ehre erwachſen zahlreiche Tragödien und Schauſpiele. Der Gatte beſitzt das Recht über Leben und Tod ſeines Weibes. Der Schein einer Untreue genügt, der Schatten eines Verdachtes, daß das Weib die Ehre ihres Gatten befleckt, und dieſer hat nicht nur das Recht, ſondern die Pflicht, mit dem Blut der Geliebten ſeine Ehre wieder rein zu waſchen. Nur Lob wird ihm für ſeine That zu teil. Bei der ſklaviſchen Unterwerfung unter einen konventionalen Sittenbegriff geht das allerurſprünglichſte und natürlichſte Empfinden zum Teil verloren. Don Gutierre, „der Arzt ſeiner Ehre“, welcher wie Othello ſein unſchuldiges und heißgeliebtes Weib tötet, zeigt nach der That nichts von der inneren Selbſtauflöſung und Verzweiflung des Shakeſpeare'ſchen Helden. Er hat der äußeren Ehre genügt und damit alles gethan, was für ihn zu thun war. Auf das

Innenleben übt sein Handeln keine tieferen Einwirkungen aus. Die „Sühne" Don Gutierre's besteht darin, daß er auf Befehl des Königs eine frühere Geliebte heiratet, die er auf den falschen Verdacht einer Untreue hin verließ.

Die ganze Weltanschauung, der Geist der Zeit drängt Calderon von der Shakespeare-Cervantes'schen Kunst individuell-charakteristischer Darstellung ab. Aber sie erhöht und befruchtet das Phantasie- und Traumleben des Dichters, sie erhöht und befruchtet seine Subjektivität. Wie alle stark subjektiven Dichter versteht er sich auf eine wunderbare lyrische Stimmungsmalerei und auf die Kunst der tiefsten und zaubervollsten Farben-, Licht- und Schattenwirkungen. Er faßt den ganzen romantischen Geist des letzten Jahrhunderts noch einmal zusammen und verleiht ihm ein neues und eigenartiges Gepräge. Die starke Phantasie verbindet sich bei ihm mit dem höchsten Kunstverstand, und er verknüpft die formalistischen Bestrebungen der Vergangenheit und der Zukunft miteinander. All der Drang nach Form, Regel und Ordnung, nach Gesetz und System offenbart sich bei Calderon ästhetisch-künstlerisch in seiner genialen Kompositionskunst, im geschickten und berechneten Aufbau der Werke, in der Erfindung und Verwertung, sowie in der Steigerung aller theatralischen und dramatischen Effekte. Calderon kennt die Welt der Coulissen durch und durch und bildet mit Sophokles und Schiller das Dreigestirn am Himmel des eigentlichen Bühnendramas. Die Eigenart seines Wesens mußte ihn vor allem auch für das Intriguenlustspiel befähigen, und in der That ist das Calderonische Lustspiel das vollendetste Intriguen- und Verwechslungslustspiel, in der Führung der Handlung und an Mannigfaltigkeit der Erfindung feiner, klarer und lebendiger und graziöser noch als das Lope'sche. Geboren wurde der Dichter am 17. Januar 1600 zu Madrid, ward dortselbst von den Jesuiten erzogen und studierte zu Salamanca. 25 Jahre alt, diente er bei den Truppen in Italien und Flandern und trat 1651 in den Priesterstand, erhielt zwei Jahre später eine Pfründe in Toledo und 1663 den Titel als Kaplan beim Hause Castilien. Er starb am 25. Mai 1681.

Wie um Lope de Vega, so scharte sich auch um Calderon eine reiche Anzahl von Talenten, Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, Juan de la Moz Hota, Agostin de Salazar, Antonio de Solis und die beiden bedeutendsten unter diesen, Agostin Moreto und Francisco de Rojas. Moreto (gestorben 1669), der Dichter der „Donna Diana", welche auch auf der deutschen Bühne sich eingebürgert hat, ist kein besonders origineller Kopf, und er war in der Aneignung fremden Gutes nichts weniger als bescheiden. Das Grundwesen seiner Kunst ist das der Eleganz und feinsten Sorgfalt, der geistreichen Anmut und Pikanterie. Der furchtbare Francisco de Rojas, ebenso bewandert auf dem Gebiet der

Tragödie wie der Komödie, dichtete das Schauſpiel „Del rey abajo — ninguño“, „Niemand außer meinem König“, ſeiner Zeit das volkstümlichſte und meiſtgeſpielte Drama der ſpaniſchen Bühne. Es verkörpert aufs charakteriſtiſchſte das nationale Innenleben des Jahrhunderts und die tiefſten Konflikte, von denen der Spanier damals wußte, es enthüllt den ganzen Servilismus und Abſolutismus des Zeitalters und die tiefe Ehrfurcht vor der Perſon des Königs, welche ſelbſt das Opfer der ſonſt ſo ſtreng gewahrten Ehre verlangt. Garcia von Caſtagnar lebt in ſtiller Zurückgezogenheit, in glücklichſter Idylle mit ſeinem inniggeliebten Weibe Blanca. Um ihn kennen zu lernen, beſucht ihn auf ſeinem einſamen Gut der König, indem er ſich für einen einfachen Kavalier ausgiebt, zugleich mit drei Herren ſeines Hofes. Garcia aber hat erfahren, daß der König zu ihm kommen wird, und hält fälſchlich einen der Höflinge, Mendo, für den Fürſten ſelber. Dieſer Mendo ſtellt dem Weibe Garcia's nach und verfolgt Blanca mit ſeinen Liebesſchwüren, ohne irgend welche Erhörung zu finden. Bald ertappt ihn der Gatte auf ſeinen heimlichen Schleichwegen, aber die Hand Garcia's, die zum Schwerte fährt, um dieſe ſchmählichſte Beleidigung der Ehre ſofort blutig zu rächen, ſinkt ſchlaff herab. Der Unglückliche glaubt den König vor ſich zu erblicken, und höher noch als die Pflicht der Ehre, ſteht die Pflicht der ſchweigenden Unterwerfung unter deſſen Willen, ſteht die Diener- und Unterthanentreue. Eher tötet Garcia das eigene heißgeliebte Weib, deſſen ganze Unſchuld er kennt, als daß er wagt, die Hand gegen den Räuber ſeiner Ehre zu erheben, der ſein Herr und König iſt. Jenes iſt das kleinere Übel. Die ſklaviſche Unterwerfung des Menſchen des 17. Jahrhunderts unter das Schickliche und Geſellſchaftliche, ſeine fanatiſche Vergötterung des Konventionellen, das Übertriebene und Widernatürliche des Ehrbegriffes der Zeit enthüllt der Held der Rojas'ſchen Dichtung mit unheimlicher Deutlichkeit:

„Ach vergieb mir, meine Blanca,
Von der Schuld weiß ich Dich ledig,
Nur der Schicklichkeit Geſetze
Zwingen mich, und Du mußt ſterben ...“

Dem eigentlich-tragiſchen Konflikt iſt freilich von vornherein die Spitze abgebrochen. Der Spanier des 17. Jahrhunderts iſt viel zu ſehr von der Erhabenheit und Gottähnlichkeit eines Königs durchdrungen, als daß er auch nur die Vorſtellung wagte, dieſer könne wie ein Mendo handeln und Unrecht thun. Die ihm vorſchwebende Idee von dem Konflikt der Ehre und Loyalität vermag er in ihrer ganzen Schärfe nicht zu faſſen, im Grunde exiſtiert ein ſolcher Konflikt für ihn nicht, er beſitzt keine volle ganze Wahrheit für ihn, er iſt mehr ein Spiel der Einbildungskraft als eine Wirklichkeit, und ſo muß Rojas zu einer Verwechslung ſeine Zuflucht nehmen.

Garcia erkennt ſchließlich ſeinen Irrtum, erſchlägt den Räuber ſeiner Ehre und erhält von dem König Lob und Anerkennung dafür ausgeſprochen.

Dem alten Schelmenroman machte in dieſer Zeit die Inquiſition und die Stimmung des Volkes und der Geſellſchaft den Garaus. Ritter- und Schäferroman hatten ihre Blüte überlebt, und nur weniges erwuchs auf dem Feld der Proſadichtung. Gines Perez de Hita verfaßte einen geſchichtlichen Roman „Die Bürgerkriege von Granada“, eine Darſtellung des Unterganges des alten Maurenreiches, ein Werk phantaſievoller, blühender Romantik, und eine lebendige Schilderung mauriſchen Sittenlebens. Der geiſtvolle und gedankenreiche Jeſuit Balthaſar Gracian (1603—1658), ein echter Jünger von Gongora's „estilo culto“, erzählt in ſeiner eigenartigen allegoriſch-didaktiſchen Novelle „Criticon“ von einem in voller Weltabgeſchloſſenheit herangewachſenen Naturkinde, das ſich, da es unter die Menſchen gelangt, mit ſeinem natürlichen geſunden Verſtand den von tauſend Vorurteilen eingeſchnürten Kulturmenſchen überlegen zeigt und eine ſcharfe Kritik an deren Laſtern und Gewohnheiten ausübt. In ſeinem „Handorakel“ giebt er Lehren der Weltweisheit und Weltklugheit, Aphorismen voller Scharfſinn und Menſchenkenntnis.

Im Jahre 1665 beſtieg Karl II. den Thron, der letzte Herrſcher aus dem Hauſe der Habsburger. In dieſem unwiſſenden, abergläubiſchen und halb idiotiſchen Fürſten verkörpert ſich gewiſſermaſſen das ganze Elend und die halbe Barbarei, in welche das ſpaniſche Volk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verſank. Für die Bildung iſt länger keines Bleibens, Wiſſenſchaft und Kunſt kehren dem Lande den Rücken. Einige verſpätete Nachzügler, Candamo (geſt. 1709), Cañizares (1676—1750), Zamora (geſt. 1730) zehren noch von den Erinnerungen an die große Vergangenheit und von den Reſten des Mahles, welches die Lope de Vega, Tirſo de Molina, Calderon und Moreto angerichtet hatten. „Indem wir,“ ſagt Ticknor, „die 70 oder 80 Schauſpiele des Cañizares durchblättern, erinnern wir uns ſtets der Kirchen und Türme Süd-Europas, die im Mittelalter aus den Bruchſtücken von Gebäuden reinerer Bauart, die ihnen vorangegangen, erbaut wurden und gleichzeitig die Pracht der Entſtehung jener Trümmer und die niedrige Stufe der Neubauten zeigten, deren ſchönſte Zierde ſolche Überbleibſel und Bruchſtücke bildeten.“

Die klaſſiſche Litteratur der Franzoſen.

Die öffentlichen Zuſtände Frankreichs in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Richelieu und die Begründung des Abſolutismus. Richelieu's Einfluß auf die Litteratur. Die Litteratur unter dem Einfluß des Hofes. Die Anfänge der neuen Litteratur. Die Formaliſten: Malherbe, Balzac, Voiture. Honoré d'Urſé und die Schäferpoeſie in Frankreich. Racan. Die Litteratur unter dem Einfluß der Geſellſchaft. Das Hotel Rambouillet und ſeine Gäſte. Der précieuſe Stil. Die Begründung der Académie française. Die Proſalitteratur im Zeitalter des vollendeten Klaſſicismus. Der franzöſiſche Geiſt im Zeitalter der Fronde und im Zeitalter Ludwigs XIV., — Unterſchiede der beiden Generationen. Die ältere Generation: Descartes, Pascal, La Rochefaucauld. Die jüngere Generation. Blüte der Kanzelberedſamkeit, die Philoſophen und Moraliſten in den Tagen Ludwigs XIV: Boſſuet, Bourdaloue, Fléchier, Maſſillon, Fénelon. La Bruyère. Die Memoiren- und Brieflitteratur. Madame de Sévigné. Die klaſſiſche Poeſie der Franzoſen. Deren Charakter und Eigenart als Ausfluß der Kultur des Jahrhunderts und des nationalfranzöſiſchen Weſens. Die préciöſe Lyrik. Der pſeudoidealiſtiſche Roman der Scudéry u. ſ. w. Der realiſtiſche Roman: Sorel, Bergerac, Scarron, Mareſchal. Boileau und der Sieg des Klaſſicismus in der franzöſiſchen Litteratur. La Fontaine und die Naivetätsrichtung. Perrault. Die epikureiſch-anakreontiſche Lyrik. Das klaſſiſche Drama der Franzoſen. Charakter desſelben. Seine Naturentfremdung. Sein Doktrinarismus. Die Charakteriſtik. Das Drama als ein Beweis- und Theſendrama, — als Sittendrama. Die Geſchichte der älteren Entwickelung: Seine neue Technik, der formaliſtiſche Geiſt des Dramas. Die ariſtoteliſchen Regeln und die drei Einheiten. Hardy. Corneille. Leben, Weltanſchauung und der Charakter ſeines Dramas. Racine. Charakter ſeiner Dichtung. Seine Werke. Das Luſtſpiel. Molière. Leben. Weltanſchauung. Seine Werke. Regnard.

Nach den Stürmen der Bürgerkriege war das Schiff des franzöſiſchen Staates endlich in einen ruhigeren Hafen eingelaufen, und Heinrichs IV. Thronbeſteigung brachte den Frieden und die Verſöhnung der Gemüter. Die monarchiſche Idee hatte geſiegt und der Katholicismus den Proteſtantismus überwunden. Mit vollen Atemzügen genoß man den Zuſtand der Stille, der endlich nach ſo langen blutigen Kampfesjahrzehnten eingetreten war, und hütete ſich, an die religiöſen und politiſchen Gegenſätze zu rühren und den erloſchenen Fanatismus von neuem zu entzünden. Das nationale Bewußtſein war beim franzöſiſchen Volke zum Durchbruch gekommen, und in dem Verlangen nach nationaler Macht und Größe vereinigte ſich alles, das ſich früher bekämpft hatte. Es galt das Gemeinſamkeits- und Einheitsbewußtſein wachzurufen, die Sonderintereſſen und den Individualismus zu unterdrücken. Man glaubte, auch ungeſtraft das Ich und ſeine Freiheit auf dem Altar der Ordnung

aufopfern zu können. Die Einheitsidee ſchien mit der monarchiſchen Idee zuſammenzufallen und nur ein feſtbegründetes ſtarkes Königtum jene Einheit verbürgen zu können. Man vergaß, daß auch der Monarch eine Partei war und ſeine Intereſſen keineswegs mit denen des Volkes, des Staates und der Allgemeinheit zuſammengingen.

In dem Kardinal Richelieu, dem allmächtigen Miniſter Ludwigs XIII., der in den Jahren 1624—1642 unumſchränkt die Geſchichte Frankreichs leitete, erſtand der echte Jünger des 17. Jahrhunderts, der die Ideen der neuen Zeit lebendig erfaßte und verwirklichte, ein energiſcher rückſichtsloſer abſolutiſtiſch-deſpotiſcher Geiſt, ein Mann von ſtrengem Sinn für Ordnung, Regel und Syſtem. Mit harter Fauſt warf er den hohen Adel nieder, der ſich nach dem Tode Heinrichs IV., in den Tagen der Maria von Medici wieder geregt hatte, gewann ſich durch ſeine innere Verwaltung das Bürgertum und legte den Grundſtein zu der Größe Frankreichs, das ſich dank ſeiner klugen Politik unter ihm zum politiſch-mächtigſten Staat Europas emporſchwang. In erſter Reihe fühlte er ſich als Diener ſeines Königs, all ſein Trachten war darauf gerichtet, deſſen Machtſphäre zu erweitern, deſſen Anſehen zu befeſtigen, und ſo ward er für Frankreich der Begründer des fürſtlichen Abſolutismus. Nichts vergaß er, das den Glanz des Thrones erhöhen, den monarchiſchen Ideen und der königlichen Macht von Nutzen ſein konnte. Klug wußte er die Litteratur in den Dienſt des Hofes zu ziehen, die perſönlichen Intereſſen der Schriftſteller und Poeten mit denen der Krone zu verknüpfen, den Selbſtändigkeitsgeiſt und die volkstümlichen Beſtrebungen, wie ſie die Männer des 16. Jahrhunderts, die Calvin und d'Aubigné an den Tag gelegt hatten, zu unterdrücken. Die Sehnſucht aller geht jetzt dahin, ſich im Glanz des Hofes zu ſonnen, ein Lob aus dem Munde der Mächtigen und der Höflinge zu empfangen und durch Schmeicheleien und Huldigungen ein Ämtchen und Titelchen zu erjagen. Die Kunſt des 17. Jahrhunderts ſetzt weſentlich nur die ariſtokratiſch-höfiſche Kunſt des Renaiſſancezeitalters fort, die Kunſt des Luxus und der Geſelligkeit der vornehmen Kreiſe, der Galanterie und der ſchöngeiſtigen Unterhaltung, wie ſie an den italieniſchen Fürſtenhöfen herangeblüht war, wie ſie in England die Wyatt, Surrey und Sidney, in Frankreich die Dichter der Plejade gepflegt hatten, — und ſie läßt die volkstümlichen Beſtrebungen jener Zeit, die Poeſie der Cervantes und Shakeſpeare dafür verkümmern. Die ganzen Zuſtände und Anſchauungen der Zeit wirkten darauf hin, und in allen europäiſchen Ländern trat dieſes Beſtreben zugleich hervor. In Frankreich aber fand der Geiſt der neuen höfiſch-geſellſchaftlichen Poeſie ſeine eigentliche Vollendung und charakteriſtiſchſte Ausprägung. Infolge des national-politiſchen Aufſchwunges verbreitete kein anderer Hof einen ſo hellen Glanz um ſich, keiner ſtand ſo geſichert da und war zugleich ſo getragen durch wirkliche Macht, kein anderer nahm

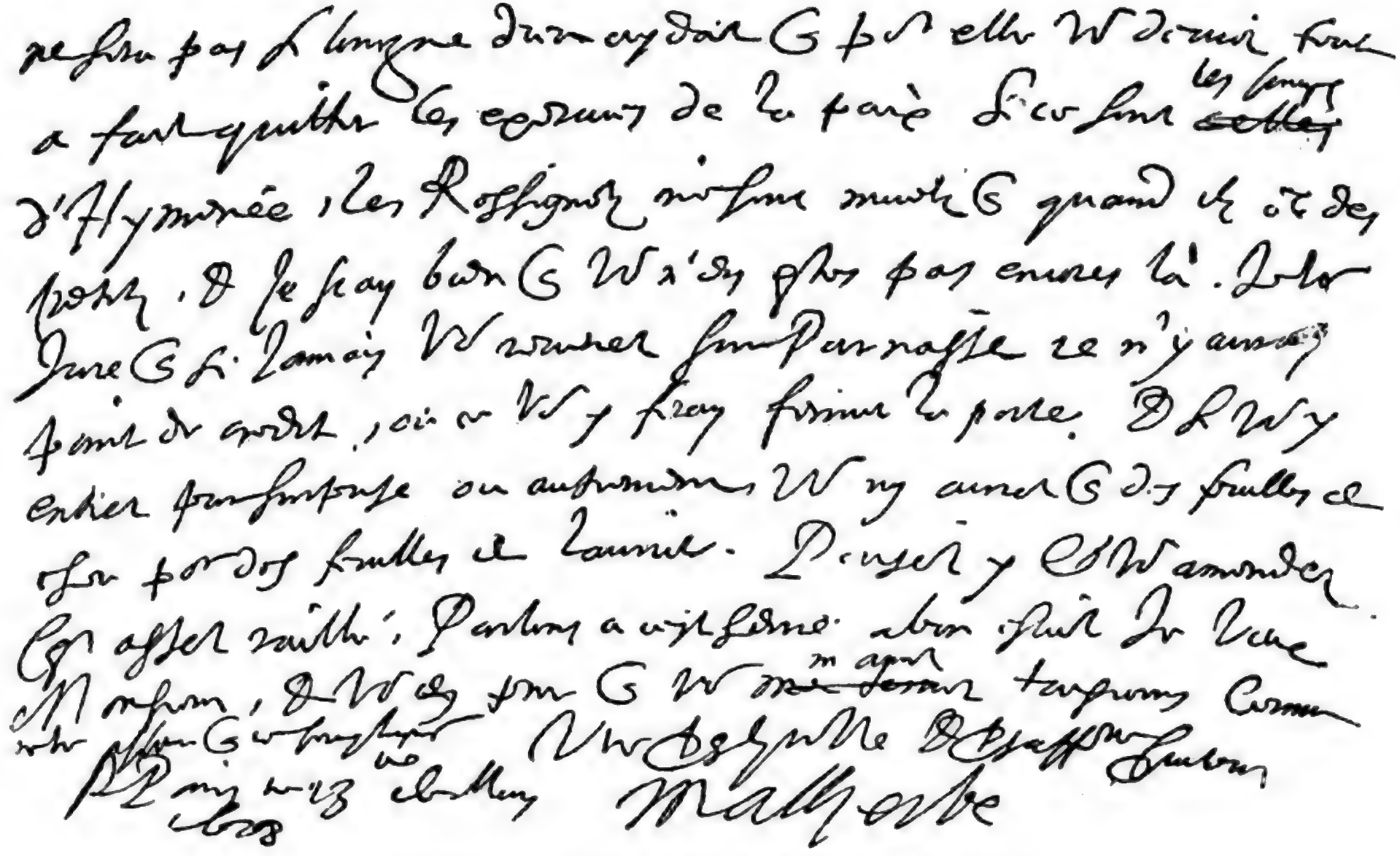
wenigſtens äußerlich einen lebhafteren Anteil an dem geiſtigen Leben der Zeit. Nur weil ſie die Bildung ſelber ſuchten und pflegten, weil ſie wie Richelieu ſtarke litterariſche Neigungen beſaßen und der Wiſſenſchaft, der Poeſie und Kunſt ein freundliches Intereſſe, offene Herzen und offene Sinne entgegenbrachten, vermochten die Fürſten, Staatsmänner und Hofleute, vermochten die Kreiſe der höheren Geſellſchaft einen beſtimmenden und beherrſchenden Einfluß auf deren Entfaltung und Geſtaltung auszuüben.

In den vier erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter der Regierung Heinrichs IV., der Regentſchaft Maria's von Medici, und in den Tagen Ludwigs XIII. und Richelieu's erſcheinen die Vorboten und Bahnbrecher der neuen Poeſie der Geregeltheit, der Eleganz und der Glätte, der Würde und der Vornehmheit, welche ein ſo völlig anderes Geſicht zeigt wie die Dichtung der Renaiſſance. Langſam ringen ſich die Gedanken und Anſchauungen, ſowie die äſthetiſchen Theorien, die in den Tagen des vollendeten Klaſſicismus alle Geiſter beherrſchen und die höchſte geſetzliche Giltigkeit beſitzen, zur Herrſchaft durch. Der nationale Geiſt iſt noch nicht gekräftigt und entwickelt genug, daß er ſich der Nachahmung des Ausländiſchen entziehen könnte; er nimmt noch mancherlei Fremdes in ſich auf, unterwirft ſich ihm und paßt es ſich an, bevor er ſich eine volle Selbſtändigkeit zu eigen gemacht hat. An der Spitze marſchieren natürlich wieder die Formaliſten und Techniker, die Schöpfer der neuen Metrik, die Sprachbildner und Sprachreiniger, welche den Kommenden die Inſtrumente ſtimmen, daß ſie auch klar ausdrücken können, was ſie ausdrücken wollen.

François de Malherbe.

François de Malherbe (1555—1628) war bereits ein Achtundvierzigjähriger, als er ſich mit vollkommenem Bewußtſein von dem, was er vorhatte, an das Werk der Reformation begab. Und die Reformation, die er brachte,

bedurfte auch nicht eines jugendlich-revolutionären Feuergeiſtes, keines Genies und ſtarker Intuition, ſondern weit mehr eines ruhigen, klaren, verſtändigen und gereiften Geiſtes, der in der Ruhe, Klarheit, Verſtändigkeit und Ordnung den Anfang und das Ende aller Weisheit erblickte. Er war der echte Franzoſe aus den Tagen Heinrichs IV. und Sully's, ſchon als Franzoſe abgeneigt allem, was dem bon sens widerſprach und nach Genialität, nach Überfahrenheit ausſah, noch mehr als Kind ſeiner Zeit, welche all die Leidenſchaftlichkeit, den ungebundenen Geiſt und die Phantaſiekraft des vorhergegangenen Geſchlechtes für die Quelle jeden Streites, jeder inneren und äußeren Unruhe anſah. Er ſelbſt beſaß weder Phantaſie noch Empfindung und nichts von urſprünglicher Begabung. Mühſam ſchwitzte er ſeine Verſe zuſammen, und nur ein einziges Bändchen Gedichte hat er mit viel Arbeit ſchließlich zuſammengebracht. Vor dieſer ſauren Arbeit aber hatte er einen großen Reſpekt, und ſie verlieh in ſeinen Augen allein dem dichteriſchen Schaffen Wert und Bedeutung. Im Grunde war er von genau demſelben Schlage wie Ronſard, gleich dieſem Hofpoet, Verfaſſer von Huldigungs- und Schmeichelgedichten, und ſuchte die Poeſie eben dort, wo jener ſie geſucht hatte, im Sprachlichen, Formalen und Techniſchen. Aber er ſtieß ſich zunächſt an dem, was man in der Ronſard'ſchen Poeſie noch als Ausdruck des Renaiſſancegeiſtes anſehen kann, an deren Pindariſchem Wollen, an der Sucht nach dem Großartigen, Pathetiſchen und Erhabenen. Das floß bei Ronſard aus einem Streben nach phantaſievoller Kunſt hervor; da aber dem Franzoſen jede wirkliche Phantaſie abging, ſo führte es nur zur Verworrenheit, zur Dunkelheit und Unverſtändlichkeit, zu einer Aneinanderhäufung mythologiſcher Gelehrſamkeit. Demgegenüber drang Malherbe auf Klarheit und Verſtändlichkeit der Rede, auf den deutlichen Ausdruck eines klar und deutlich erfaßten Gedankens, auf Einheit und Geſchloſſenheit der Ideen und der Kompoſition. Auch das poetiſche Bild ſoll einfach und durchſichtig ſein. Die Korrektheit und Reinheit des Reimes war für ihn eine der höchſten und wichtigſten Forderungen, Harmonie des Strophenbaus, Wohlklang des Verſes und ſtraffe Zuſammenfaſſung des Inhaltlichen. Das nationale Bewußtſein regt ſich bei Malherbe ſtärker, und er kämpft gegen das gräciſierende Kauderwelſch ſeines Vorgängers, dringt auf ein reines Franzöſiſch und ſtellt das Natürlich-Gewordene dem künſtlich in der Studierſtube Zuſammengebrauten gegenüber. Malherbe war der vollkommenſte Schultyrann, deſſen innigſte Luſt das Feilen und Korrigieren, das Tadeln und Verbeſſern der Arbeiten anderer war. Er fühlte ſich jedem anderen als Lehrer gegenüber und wußte ſich auch anderen als Lehrer aufzuzwingen, ſeine Magiſterüberlegenheit geltend zu machen. Seine Schüler, wie Maynard (1582—1646) und Racan, hielt er in ſtrengſter Disciplin, daß ſie nichts herauszugeben wagten, was nicht zuvor ſeiner ſtrengen ſprachlichen, grammatikaliſchen und metriſchen Cenſur vorgelegen hatte.



Bruchstück eines Briefes von Malherbe an Bacan vom 13. Mai 1628.
(S. Charavay, Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet. Paris.)

Malherbe besaß das Geschick, ein Nichts in sehr korrekten, reinen und gefälligen, klaren und durchsichtigen Versen auszudrücken. Auf dieselbe Kunst verstanden sich die von ihrer Zeit vielbewunderten Epistelschreiber Frankreichs, Jean Luis Guez de Balzac (1594—1654) und Vincent Voiture (1598—1648), die mit aller Welt in Briefwechsel standen und von denen jeder Schöngeist einen Brief zu erhalten trachtete, um ihn staunend über so viel Schönheit des Ausdrucks wieder und wieder zu lesen. Sie leisteten für die Prosa dasselbe, was Malherbe für die Versprache gethan. Dabei war Balzac der Stiltragiker, der Mann der Feierlichkeit und Würde, der Gehobenheit und Wichtigkeit, Voiture der amüsante witzige Konversationsschriftsteller, der leichte, seichte und gefällige Salonplauderer. Natürlich besitzen beide nur eine geschichtliche und eine Entwickelungsbedeutung. Von keinem von ihnen liest man heute noch etwas. Ihr Stil ist veraltet und wirkt auf den heutigen Geschmack abstoßend. Sie verhalfen aber dem national-französischen Geist zum Durchbruch. Die Lektüre Balzacs steigerte von neuem die ursprüngliche Freude des Franzosen an der Rhetorik und der Deklamation und brach Bahn der Lust und dem Verständnis für die Beredsamkeit Corneille's und Racine's, während sich Voiture's Schriften der gewandten und leichten gesellschaftlichen Unterhaltung, nach der jetzt alles verlangte, als ein Muster darboten.

Die Bürgerkriege hatten das Streben nach der feineren italienischen Welt-Bildung und gesellschaftlichen Gesittung, welche man sich schon in den Tagen Franz I. anzueignen trachtete, wieder erkalten lassen. Rauhe Soldaten und Krieger, verwildert durch die blutigen Greuel der letzten Jahrzehnte, gaben noch am Hofe Heinrichs IV. den Ton an. Die Umgangsformen hatten noch viel Derbes und Ungeschlachtes an sich, und in der Unterhaltung nahm man an den Ungeniertheiten und Natürlichkeiten des 16. Jahrhunderts noch keinen Anstoß. Jetzt, da sich alles nach Ruhe und Frieden sehnte, da die Geister die Leidenschaftlichkeit abgethan und sich miteinander versöhnt hatten, da der Absolutismus der Staatsgewalt eine Kritik der bestehenden Verhältnisse und so jede ernstere Teilnahme an der Politik verbot, sucht die gebildete Welt einen neutralen Boden nach einer Befriedigung ihrer geistigen Bedürfnisse, die nirgendwo Anstoß erregen konnte, nach Unterhaltung, Zerstreuung und Amüsement. Der gesellige Verkehr nahm, als man wieder friedlich miteinander auszukommen wußte, einen großen Aufschwung, und der Salon bot jenen neutralen Boden, den man suchte. Es ward Platz und Raum für die Schöngeister, die in der Unterhaltung über litterarische und künstlerische Angelegenheiten ihre höchste Befriedigung fanden. Es erwachte von neuem der Geist der Galanterie, der Frauenverehrung und Frauenschwärmerei, den einst die ritterliche Welt der Provence in Aufschwung gebracht hatte. Die Zeit der Männer und der Kämpfe, der männlichen Leidenschaften und der Mannesinteressen war vorüber, das

häusliche und private Leben tritt in den Vordergrund, der Geist verweiblicht und verweichlicht sich, und es beginnt eine neue Zeit der Frauenherrschaft. Die Frau als Beherrscherin des Salons, als Gegenstand der Liebe und der Anbetung, als Verkörperin der Anmut und Schönheit, drückt dem Empfindungs- und Gedankenleben der Zeit ihren Stempel auf und diktiert die Gesetze des gesellschaftlichen Verkehrs, die Forderungen der Schicklichkeit, des Anstandes und der Sitte. Wie zumeist nach einer Periode großer Kriege, leidenschaftlicher Erregungen und Feindschaften, erwacht mit der Periode des Friedens und der allgemeinen Versöhnung, des gegenseitigen Umarmens und Händedrückens eine allgemeine weiche sentimentale Stimmung, ein Bedürfnis nach Seufzern und Thränen.

Allem, was seine Zeit ersehnte, fühlte und dachte, dem ganzen femininen Charakter und Seelenleben seiner Zeit gab Honoré d'Urfé (1568—1625) in dem großen Moderoman des Jahrhunderts, in der „Asträa" Ausdruck. Die ganze Leserwelt Europas verschlang mit Gier sein umfangreiches Werk, das von dem Verfasser selber nie vollendet wurde und nach und nach in den Jahren von 1609—1627 in fünf Teilen erschien. D'Urfé war ein Schüler der Spanier und Italiener, vor allem ein Bewunderer Tasso's und Guarini's, und er führte mit seinem Werke die Schäferpoesie im Stile jener, im Stile Montemayors in die Litteratur seines Vaterlandes ein. Aber er gab auch sein ganzes eigenes Selbst hinein, seine Träume und seine Sehnsucht, das ganze Verlangen der Zeit nach Ruhe und Frieden, und die ewigen Menschheitsphantasien von einem Zustand des reinen Glücks und vollkommener Glückseligkeit. Den Greueln des Krieges stellt er die paradiesischen Zustände einer Landschaft gegenüber, denen ein ewiger Friede zu teil geworden ist. Er führt uns in das Gallien des 5. Jahrhunderts, in die Zeit der Völkerwanderung. Ringsum Brand, Raub, Mord und Zerstörung. Nur die Landschaft Forest liegt, verschont von der Kriegsfurie, wie ein stilles, abgelegenes Eiland da. Schon seit des Herkules Zeiten besteht hier die Herrschaft der Frauen, die Regierung liegt in ihren Händen, und alle Gesetze sind von ihnen ausgegangen. Daher die Milde der Sitten, die Friedlichkeit und all die Glückseligkeitszustände. Die Bevölkerung des Landes besteht aus zärtlichen Schäfern und Schäferinnen, die nichts von des Leibes Notdurft, nichts von Armut und Lebenssorgen wissen und nur zum Vergnügen ihre Schafe treiben. Sie leben von der Liebe und Galanterie, schwelgen in Poesie und in dem Genuß einer idyllischen Landschaft. Die Geschichte von der Liebe des Schäfers Seladon zur Schäferin Asträa ist der leitende Faden, der sich durch den episodenreichen und verwickelten Roman hinzieht. Seladon verkörpert die schmachtend-sentimentale, ganz keusche, in scheuer Anbetung vor dem Mysterium des Weiblichen verharrende, erste Jünglingsliebe voller Seufzer und Thränen, voller Gram und Selbstmordgedanken, und sein Name hat sich bis auf den heutigen Tag zur Bezeichnung des

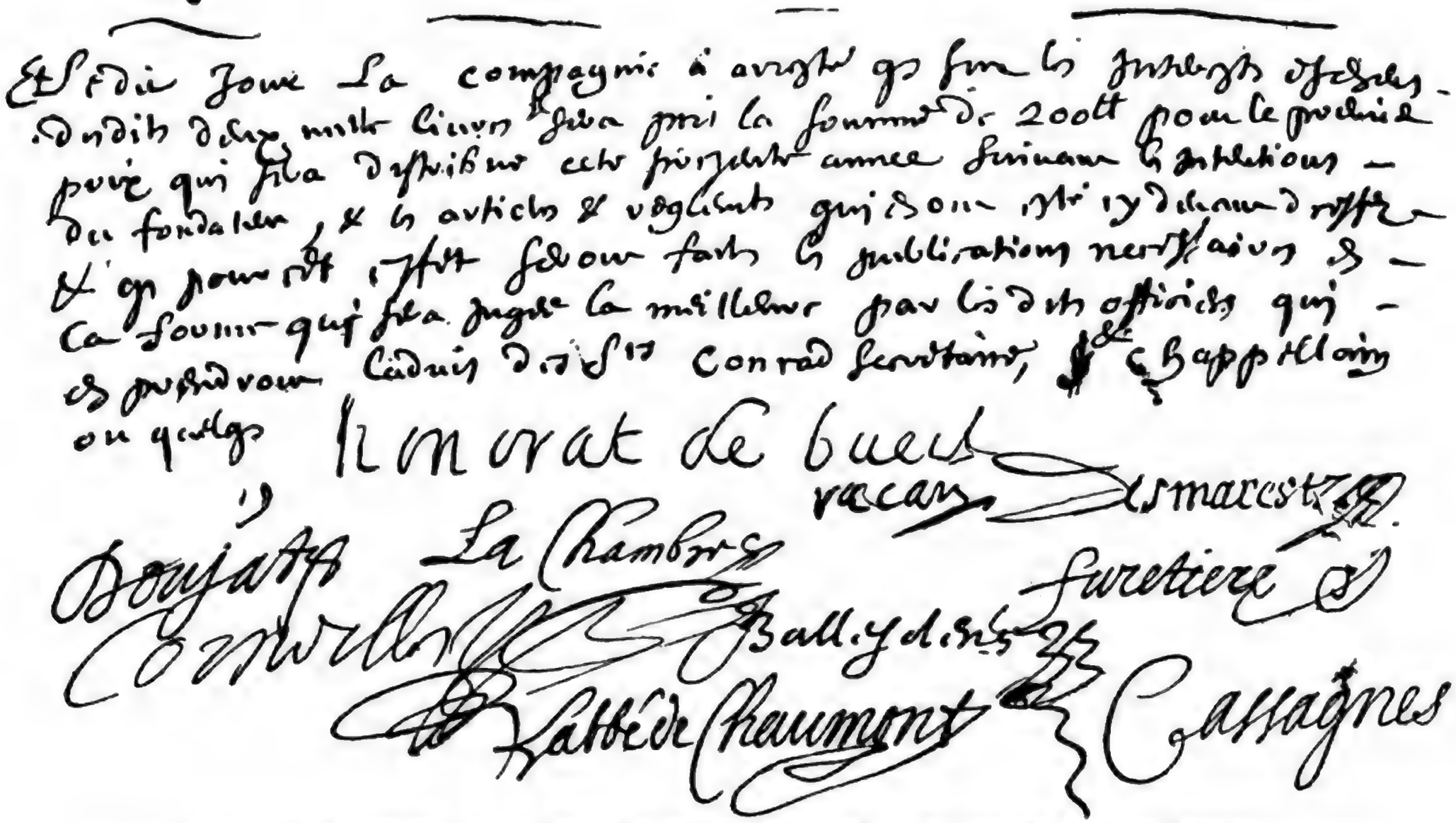
bleichen ſchmachtenden Liebhabertypus erhalten. In eiferſüchtiger Aufwallung hat ihm Aſträa verboten, je wieder vor ihren Augen zu erſcheinen. Aus Verzweiflung darüber ſucht er den Tod in den Wellen, ſucht ihn und findet ihn natürlich nicht. Edle Frauen retten den Unglücklichen. Aſträa jedoch hält ihn für tot und verfällt in eine ſchwere Krankheit. Seladon könnte nun einfach zur Geliebten zurückkehren, aber das Gebot, nie wieder vor ihren Augen zu erſcheinen, läßt einen ſo frevelhaften Gedanken bei ihm gar

Zeitgenöſſiſche Illuſtration aus d'Urfé's Roman „Aſträa".
Aus Albert, La littérature française. Paris. 1891.

nicht aufkommen, und er zieht ſich als Einſiedler in die Einſamkeit zurück, um die Lüfte mit ſeinen Liebesklagen zu erfüllen und ſich ganz ſeinem Schmerz hinzugeben. Kann der Triumph des Feminismus, die Unterwerfung unter die Gebote der Frau vollkommener ſein? Was hätte ein Geiſt wie Rabelais zu dieſer neuen Zeit, zu dieſen Männern, zu ſolcher Geſellſchaft geſagt? Wie tiefgreifend waren die Umwälzungen, die ſtattgefunden hatten! Und d'Urfé bot noch mehr. Er lehrte ſeine Zeitgenoſſen, wie man mit Frauen ſprechen muß. Er gab in ſeinem Roman, wie es früher der ſpaniſche Amadisroman gethan hatte, ein Lehrbuch der feinen Sitte, des geſellſchaftlichen Anſtandes, der Galanterie, und alle Welt redete, wie ſeine

Schäfer reden, Gongoriſtiſch und Euphuiſtiſch, poetiſch-feierlich, geziert und gewunden, koſtbar und affektiert. Die Schäferpoeſie brachte nun auch in Frankreich zahlreiche Schöpfungen hervor und ſtand im Vordergrund der Litteratur. Als Namen für Liebhaber und Geliebte erſcheinen auf lange Zeit hinaus beſtändig die Daphnis und Chloë, die Tircis und Philis, es ſind gewiſſermaßen ſtehende Figuren der ſchäferlichen Erotik, welche erſt gegen Ende des 18. Jahrhunderts allmählich aus der Poeſie verſchwinden. Alle Welt ſchrieb Paſtorales, Hirtendramen, wie Racan, der Schüler Malherbe's (1589—1670), in deſſen „Bergeries" Druiden, Satyrn, Nymphen und Veſtalinnen, altkeltiſche und antike Erinnerungen bunt durcheinanderwirren, moderne Schäfer und Schäferinnen, d. h. ländlich aufgeputzte Salondamen und galante Höflinge. Aber durch all die Unnatur und Geziertheit bricht doch bei Racan eine wirkliche Freude an der idylliſchen Natur, an dieſem freien Leben in Wald und Feld hindurch, an einem holden Nichtsthun und behaglichen Müßiggang.

In den Kreiſen der Schöngeiſter, die ſich um die Marquiſe von Rambouillet ſcharten, fand der Geiſt des Feminismus, des Frauenkultus, der geſellſchaftlichen Galanterie ſeine innigſte Pflege. Hier pries man die Aſträa als das Buch aller Bücher. Abgeſtoßen von den noch roheren Sitten, wie ſie am Hofe Heinrichs IV. herrſchten, hatte ſich die Marquiſe von Rambouillet, eine geborene Römerin, auf ihr Hôtel in der rue Saint Thomas du Louvre zurückgezogen; prangend in voller Jugendſchönheit, von vornehmer künſtleriſcher Bildung, eine ernſte und tüchtige Frau durch und durch, verſtand ſie es bald, einen Kreis von edlen Frauen, geiſtvollen und gebildeten Männern um ſich zu ſcharen. Alles, was in der wiſſenſchaftlichen, litterariſchen und künſtleriſchen Welt, was im öffentlichen Leben Geltung hatte, drängte ſich im blauen Empfangsſalon des Hotels Rambouillet zuſammen, den Damen zu huldigen und von ihnen ſich wieder huldigen zu laſſen. Die Frauenherrſchaft, von der d'Urfé geträumt hatte, war hier zur Wirklichkeit geworden. Man las Neuentſtandenes vor, diſputierte und diskutierte über alle Vorgänge des Tages, vor allem die litterariſchen und künſtleriſchen Erſcheinungen, und ſo ſtand das Hotel Rambouillet bald im Mittelpunkt der Litteratur; es beherrſchte die Mode und gab den Ton an, ſowie das entſcheidende Urteil in Sachen des geſellſchaftlichen wie des künſtleriſchen Geſchmacks. Man fühlte ſich über das Alltägliche und Gewöhnliche erhaben, zog eine Grenze zwiſchen ſich und der profanen Menge, dem unkultivierten Pöbel, man lebte in einer Welt der Bücher und Romanphantaſien und ſah geringſchätzig auf die Wirklichkeit herab. Es bildete ſich eine beſondere Geſellſchaftsſprache heraus, die alles zu vermeiden ſuchte, was an das Volk und die Straße erinnerte, die nur nicht ſich ausdrücken wollte, wie ſich die ſchlichte Natürlichkeit ausſpricht. Die Damen fühlten ſich in jedem Augenblick als Heldinnen, die

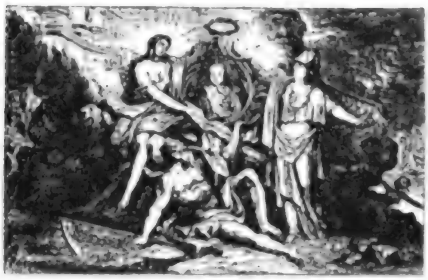


Bruchstück eines Aktenstückes vom 12. Februar 1663 mit den Unterschriften der Mitglieder der französischen Akademie:
der Dichter Corneille, Racan, Desmarez, des Geschichtsschreibers Doujat, des Lexikographen Furetière, des Theologen Chaumont und sonstiger Gelehrten: Tureau de la Chambre, Ballesdeus und Cassagnes. (S. Charavay. A. a. O.)

Herren als Helden eines Romanes und redeten untereinander eine gehobene, poetisierende Bücher- und Romansprache, eine Sprache der Metaphern und Umschreibungen, der Wortspiele und Geistreicheleien, den „estilo culto", wie er in den europäischen Litteraturen damals überall daheim war. Geziert und affektiert klang das von Anfang an, verfiel aber vollends der Lächerlichkeit, als der Glanz des Hotels Rambouillet gegen Mitte des Jahrhunderts erblich, als auch die geringeren Geister die Sprache zu „verbessern" und zu „entpöbeln" suchten und in die Provinzen verschlagene Besucherinnen und Freundinnen dort ihre eigenen Salons aufmachten und mit ihrer Bildung, ihren Sitten und Formen kostbar thaten. Die „Precieuse" ward zur Karikatur, und über ihre affektierte Sprachweise spottete bald alle Welt. „Reiche mir einen Dädalus (Kamm), damit ich mein Haar entwirre", drückte sich etwa die echte Preciöse aus, die Zähne bezeichnete sie als „die Gerätschaften des Mundes", den Fächer nannte sie „Zephyr" und den Spiegel „einen Berater der Grazien". Und daß der Salon- und Gesellschaftsgeist, der im Hotel Rambouillet gepflegt wurde und von nun an auf so lange die französische Litteratur beherrschte, einen nivellierenden Charakter trug, das Mittelmäßige, das nur Modische förderte, das Eigenartige und Selbständige unterdrückte, tritt von Anfang an hervor. Die eigentlichen Männer des blauen Empfangssalons der göttlichen „Arthénice", wie die Marquise von Rambouillet von ihren Verehrern genannt wurde (Arthénice, nach einer damals beliebten Modespielerei durch Umsetzung der Buchstaben entstanden aus Cathérine, dem Vornamen der Gefeierten), waren die Geister zweiten und dritten Ranges, die Balzac, Voiture, der Abbé Cotin, der Ependichter Chapelain, die Dramatiker Racan, Gombauld, Mairet und andere, während die Bedeutendsten gelegentlich wohl in diesen Kreisen auftauchten, aber doch an dem eigentlichen Treiben nicht Anteil nahmen, nicht eben zu den Intimen zählten.

Das Hotel Rambouillet verkörperte gewissermaßen die Autorität der Gesellschaft in allen Fragen des Geschmacks. Aber diese Gesellschaft war nicht eben völlig eins mit dem königlichen Hof und konnte vielleicht sogar einmal der Autorität der Krone und des Staates entgegenwirken. Richelieu, der die Bedeutung der Litteratur für das politische und öffentliche Leben so vollkommen begriffen hatte, schuf klug ein „Konkurrenzunternehmen", das unmittelbar unter dem Einfluß der Regierung stand und als königliche Anstalt mit seinem Glanze alles andere verdunkeln sollte. Er gründete die „Académie française", deren erste regelmäßige Sitzungen im Jahre 1635 stattfanden. Mitglied der Akademie zu werden, einer der vierzig Unsterblichen, ward von nun an bis auf den heutigen Tag das höchste Ziel des litterarischen Ehrgeizes in Frankreich. Zuletzt aber konnte nur die Gunst des Hofes diese hohe Ehre den titelshungrigen Geistern zu teil werden lassen, und solche Gunst mußte schließlich doch immer wieder

erkrochen werden. Nur höfiſche Wiſſenſchaft und höfiſche Poeſie konnte auf dieſe Auszeichnung hoffen, Männer nur, die es für ihre höchſte litterariſche Aufgabe anſahen, eine geiſtige Leibgarde der Bourbonen zu bilden. Die wichtigſte Aufgabe der Akademie beſtand in der Herausgabe eines Wörterbuches, das den vorhandenen Sprachſchatz zuſammenſtellen, ſichten und von allen Auswüchſen befreien ſollte. Es ward zu einem Geſetzbuch der richtigen und gewählten Ausdrucksweiſe und der Stilreinheit. Nur wer ſchrieb, wie das Wörterbuch es vorſchrieb, konnte den Anſpruch auf den Namen eines korrekten und klaſſiſchen Schriftſtellers geltend machen. Der Dogmatismus des Jahrhunderts ſuchte auch den lebendigen Fluß der Sprache einzudämmen und deſſen Lauf vorzuſchreiben. Der Wert des beſonderen individuellen künſtleriſchen Geſchmacks blieb unverſtanden, und es fehlte der rechte Sinn für das natürliche Wachstum und die fortwährende Entwickelung der Sprache. Die vierzig Unſterblichen, an ihrer Spitze Vaugelas (1585—1650), der hervorragendſte Sprachforſcher dieſer Zeit, gingen mit aller Gründlichkeit an ihr Werk heran, und es dauerte fünfzig Jahre, bis zum Jahre 1696, bevor das Wörterbuch in zwei Bänden zum Abſchluß gelangte.



Frontiſpice der Widmung an den König, in der 1718 erſchienenen zweiten Ausgabe des „Dictionnaire de l'Académie".
(Stark verkleinert.)
Lacroix, XVIII. siècle. Paris. Firmin Didot et Co.

Die franzöſiſche Proſa-Litteratur im Zeitalter des vollendeten Klaſſicismus.

1636 erſcheint Corneille's „Cid" auf der Bühne, ein Jahr ſpäter Descartes' „Discours de la Méthode" — gegen Ausgang der fünfziger Jahre kehrt Molière von ſeinen Wanderzügen durch die Provinz nach Paris zurück und beginnt mit den „Précieuses ridicules" die Reihe ſeiner Meiſterwerke, während Blaiſe Pascal ſeine gewaltigen Streitbriefe „Les Provinciales" gegen den Jeſuitismus veröffentlicht. Das ſentimentale, verweiblichte Geſchlecht des erſten Jahrhundertviertels lebt ja noch fort, die Welt der Schäfer und Schäferinnen, der Galanten und Affektierten blüht noch lange weiter, — aber im Vordergrund, auf den Höhen des Geiſtes

erblickt das Auge etwa ſeit der Mitte der dreißiger Jahre die Männer einer neuen Zeit von vielfach anderer Natur, kraftvoller, herber und männlicher, Originalmenſchen, welche über die Form hinweg zum Inhalt durchgedrungen ſind, die ausgeprägteſten Perſönlichkeitsnaturen, welche das Zeitalter der Autoritäten und Unterwerfungen hervorbringen konnte. Und ſo ſehr alle dieſe Geiſter tiefinnerlich das Uniformierte, das Unperſönliche wollen und erſtreben, ſo bricht doch ein Eigenartiges hervor, das heimlich dem großen Zug der Zeit nach ſtraffer Ordnung entgegenarbeitet und das am Tage geſponnene Gewebe des Autoritätsglaubens des Nachts ein weniges wieder auflöſt. Dieſe Zeit erzeugt noch eine Mannigfaltigkeit der Naturen und arbeitet in Gegenſätzen. Ein Hauch der Freiheit geht durch ſie hin, den man in den Tagen Ludwigs XIV. nicht mehr verſpürt. Wie abwechslungsreich iſt dieſe Porträtgalerie noch, in welcher neben dem Asketenkopf Pascals, den Bildern Descartes', Arnaulds, Corneille's, all dieſer ſtrengen Pflichtmenſchen und heroiſchen Geiſter, die Bilder ſo vieler Skeptiker, Froniker, Epikureer, eines Kardinal Retz, eines La Rochefoucauld, eines St. Evremond, eines Scarron hangen.

Nicht die eigentlichen Zeit- und Altersgenoſſen Ludwigs XIV. ſind nur die Träger von Frankreichs klaſſiſcher Litteratur oder gar die Begründer ſeiner Größe. Ein älteres Geſchlecht ſtreute die Saat aus, deren reifſte und letzte Ernte jenen zufiel, zum Teil überreife Früchte, welche ſchon verfaulten. Man darf die Unterſchiede zwiſchen dieſen beiden Generationen nicht ſo ohne weiteres verwiſchen. Die Älteren wie die Jüngeren ſind Menſchen des Gehorſams, der Unterwerfung, der Autoritätsanbetung. Aber jene beſitzen nicht wie dieſe den angeborenen Geiſt des Servilismus, der vollkommenen Unterwürfigkeit, welche die Unterwürfigkeit um ihrer ſelbſt willen liebt und gar nicht mehr fragt, warum ſie denn ſo knechtiſch leben ſoll. Dieſe unterwerfen ſich nur der Autorität, jene ſchaffen die Autorität und ſtehen ſo wieder über ihr. Sie haben ſich freiwillig zu ihr bekehrt und ihre Zuflucht zu ihr genommen, ſie im ehrlichen Geiſteskampf mit der Vergangenheit und um die Wahrheit als Lebensnotwendigkeit erkannt. Sie geben dem Jahrhundert ſeine Geſetze und bringen das innerſte Denken und Fühlen des Jahrhunderts der Gegenrenaiſſance in Formel und ſich ſelbſt zum Bewußtſein. In Calderons Adern fließt noch eine breite Welle des Künſtlerblutes der Renaiſſance, der Spanier phantaſiert und träumt immer noch wie ein Kind des 16. Jahrhunderts, hier in Frankreich iſt aber ein ganz neues Geſchlecht herangewachſen, von Grund aus verſchieden von jenem Geſchlecht der Phantaſie- und Naivetätsmenſchen: Mathematikerſeelen, echte Doktrinäre und Abſolutiſten, die nichts gelten laſſen als die Vernunft und den ſtrengen, logiſchen Beweis, die nicht phantaſieren und träumen, ſondern wiſſenſchaftlich beobachten und rechnen, Menſchen der Disciplin, der Ordnung und Regel und durch und durch Formaliſten. Sie alle wollen, was

Richelieu will, die Herrſchaft eines Abſoluten. Was für jenen der König iſt, iſt für Descartes der Satz „Cogito, ergo sum“ und für Arnauld und Pascal der Begriff der Gnade. Der deus absconditus, der verhüllte Gott Pascals, der Gott der Abſurdität, der mit Abſicht die Wahrheit verhüllt, um die Gottloſen zu vernichten, — er iſt dasſelbe, was auf Erden der abſolute Herrſcher iſt, der keinem Unterthan Rechenſchaft duldet und vernichtet, wen er vernichten mag.

Die Kinder des älteren Geſchlechts ſind in der Luft des Richelieu'ſchen Frankreichs herangewachſen, und als Frankreich nach dem Tode des Kardinal-Miniſters, wie von einem ſchweren Joch befreit, aufatmete, in der Zeit der neuen Bürgerkriege, als der Adel noch einmal gegen den Thron

Kardinal von Retz.

anſtürmte, erlaubten auch die politiſchen Zuſtände eine freiere Bewegung der Geiſter. Freilich waren die Kämpfe der Fronde nicht viel anderes als ein ſatiriſches Nachſpiel zu den großen Kämpfen des vorhergegangenen Jahrhunderts. Der Kardinal von Retz, einer der erſten Führer des aufſtändiſchen Adels und der von Mazarin gefürchtetſte Gegner, hat in ſeinen Lebenserinnerungen, einem der erſten Proſawerke der Zeit, mit all dem Cynismus der damaligen großen Herren die ganze Jämmerlichkeit ſeiner Beſtrebungen und der der adeligen Mitverſchwörer offen genug aufgedeckt. Dieſen Gegnern gegenüber vertrat Mazarin, der kleine Schüler des großen Richelieu, noch immer das Höhere und Beſſere und vor allem den Geiſt der Zeit und der neuen Entwickelung, während jene glaubten, den mittelalterlichen Feudalſtaat und ihre alten Sonderrechte wiederherſtellen zu können, indes ſie doch wieder kein Gefühl mehr beſaßen für die alte Selbſtändigkeit des Feudaladels. Der Hofdiener- und Kammerherrengeiſt hatte auch den frondierenden Adel bereits zu tief ergriffen.

In den Tagen Ludwigs XIV. hat der abſolutiſtiſche Gedanke vollkommen geſiegt. Die neuen Ideale, welche das 17. Jahrhundert heraufführte, ſind in Erfüllung gegangen. Wie eine Sonne leuchtet der Herrſcher über Land und Volk dahin. Nur, um ihm zu dienen, nur um ſeinetwillen ſind die Unterthanen da. Nach ſeiner Nähe ſtrebt alles, ſeine Gunſt ſucht jeder. Ein Lächeln ſeines Mundes beglückt, ein Wink von ihm vernichtet. Nichts war bei Ludwig XIV. ſo ausgeprägt, wie das Bewußtſein ſeines Dalai-Lamatums, ſeiner Würde und Unnahbarkeit, ſeiner Erhabenheit über die ganze übrige Menſchheit, nichts in Geſellſchaft und Volk ſo ausgeprägt,

wie der Geiſt der Unterwürfigkeit und der Knechtsſinn. Eine byzantiniſche Geſinnung dringt tief in alle Schichten ein. Aber auch der Sonnenkönig iſt ſelber ein Gebundener, kein Zug des Genialen, des Freien, des Großen und Starken im Charakter Ludwigs XIV. Er ſelbſt iſt Sklave der Etikette, der Regeln und ängſtlicher Förmlichkeit.

Die Ruhmeszeit Frankreichs unter Ludwig XIV. zeigt in allen Äußerungen, in Staat und Geſellſchaft, in Litteratur und Kunſt vor allem Hinneigung zu dem nur nach außen hin Beſtechenden. Die Siege und Triumphe des Königs wurden verkauft mit der Verarmung des Landes. Louvois verſchlang zuletzt alles, was Colbert zuſammenſcharrte. Der König und der Hof ſaugten das Mark des Volkes aus, die Hauptſtadt ſchlang alle Kraft in ſich hinein, während die Provinzen verödeten und verarmten. Als in dieſem Jahrhundert die lang verborgen geweſenen Lebenserinnerungen des Herzogs Saint Simon erſchienen, des größten Memoirenſchreibers aus der klaſſiſchen Periode der franzöſiſchen Litteratur, die eine ſo vernichtende Kritik an der Staatskunſt des Roi Soleil, an ſeiner ganzen Zeit üben, da war es auch vorbei mit der Bewunderung jener Tage, welche noch Voltaire ſo eifrig gepflegt hatte.

Blaiſe Pascal.

Neben Descartes wirkte in der älteren Zeit keiner ſo mächtig auf das Gedankenleben wie Blaiſe Pascal (1623—1662), — und bedeutender noch als jener auf die Entwickelung der franzöſiſchen Proſa. Ein frühreifes Genie auf dem Gebiete der Mathematik und Phyſik: Mit zwölf Jahren entdeckte er ſelbſtändig die erſten 32 Sätze des Euklid, ſchrieb als Sechzehnjähriger über die Kegelſchnitte und erfand als Achtzehnjähriger ſeine Rechenmaſchine. Seine Unterſuchungen über die Lehre vom Luftdruck, die Grund-

Digitized by Google

lagen der Wahrſcheinlichkeitsrechnung u. ſ. w. eröffneten ihm die Ausſichten auf die glänzendſte wiſſenſchaftliche Laufbahn, als plötzlich eine große Umwälzung in ſeinem Innern vorging und er ſich aus dem Geräuſch der Welt zurückzog, um ſich in ſtrenger Abgeſchloſſenheit, in mönchiſcher Askeſe dem ernſteſten Religioſismus hinzugeben. In Port Royal bei Verſailles, der berühmten Erziehungsanſtalt, welche unter dem großen Pädagogen Antoine Arnauld zum Sammelort der franzöſiſchen Janſeniſten geworden war, dort in den Kreiſen des katholiſchen Puritanismus, ſchrieb er ſeine ſtiliſtiſch ſo wundervollen „Lettres à un Provincial“, welche mit der ſchärfſten Ironie und mit heiligem Zorn die hohle äußerliche Moral des Jeſuitismus und des herrſchenden Hof- und Staatskirchentums brandmarkten, — brütete über ſein tiefſinniges und ernſtergreifendes Lebenswerk „Gedanken von der Religion“, in dem er der alten Auguſtiniſchen Gnadenlehre, die von Luther und den Janſeniſten neu verkündet worden, mit ſo ſcharfer und unerbittlicher Logik bis in ihre letzten Folgerungen hinein nachgeht, daß ſelbſt ſeine Brüder von Port Royal nach ſeinem Tode nicht wagten, das herbe und großartige vom Geiſt des Urchriſtentums erfüllte Buch unverſtümmelt und unverändert an die Öffentlichkeit zu geben. Der ernſte Kampf um Gott, den Pascal in dieſem Werke kämpft, die volle Hingabe des Menſchen an das von ihm errungene Ideal laſſen die Geſtalt dieſes Denkers doppelt groß in dieſer Zeit eines hohlen und äußerlichen Ceremonienchriſtentums erſcheinen, eines Chriſtentums der leeren Andachtsübungen, der Frömmelei und Bigotterie, des höfiſchen und ſtaatlichen Servilismus. Port Royal ſtrahlte in höherem Ruhmesglanze als je vorher. Aber das Staatskirchentum, dem immer dieſe Männer der echten chriſtlichen Geſinnung höchſt unbequeme Geſellen ſind, weil ſie ſich allzuwenig an dem bloßen chriſtlichen Wort und der chriſtlichen Phraſe genügen laſſen, ruhte nicht eher, als bis Ludwig XIV. das Kloſter 1709 aufheben und zerſtören ließ, nach langen Jahren unabläſſiger Verfolgungen. Den ſtrengen chriſtlichen Abſolutiſten Descartes und Pascal gegenüber vertrat der genußfrohe Saint-Evremond (1613—1703) den Skepticismus und die Freigeiſterei, die ſich als Unterſtrömung durch das Zeitalter hinziehen, ohne es jedoch zu einem geſchloſſeneren Syſtem, zu einer einheitlicheren Weltanſchauung zu bringen. Wie der Menſch, ſo lebte auch der Philoſoph, lebte die materialiſtiſche Philoſophie überhaupt einſtweilen noch in den Tag hinein und von der Hand in den Mund. So kommt auch die Moralphiloſophie des Herzogs François de la Rochefoucauld (1612—1680), der mit dem Kardinal Retz an den Kämpfen der Fronde ſich beteiligte, über das Aphoriſtiſche und vereinzelte Anmerkungen nicht hinaus. Freilich erſchien das Hauptwerk ſeines Lebens, ſeine „Maximen und Reflexionen“, erſt im Jahre 1664, aber durch ihren Geiſt weiſen ſie mehr in dieſe Frühperiode als in das eigentliche Zeitalter Ludwigs XIV. hinein. War doch

der Verfaſſer ſchon ein Zweiundfünfzigjähriger, als er ſein immer und immer wieder mit höchſter Sorgfalt ſtiliſtiſch ausgefeiltes und verbeſſertes Büchlein herausgab, das trotz ſeines geringen Umfanges ein Lebenswerk vorſtellt. La Rochefoucauld hat ſich das Horaziſche „Nonum prematur in annum“ wie wenige ſagen laſſen. Sein Beſtreben geht darauf hinaus, ſeinen Gedanken den kürzeſten, ſchärfſten und vielſagendſten Ausdruck zu verleihen, und er hat ſich damit den Ruhm eines der erſten franzöſiſchen Proſaiker erworben. Was er ſagt, wirkt ja heute nicht mehr beſonders aufregend und zum Teil trivial, aber die geiſtreiche Zuſpitzung der Gedanken genießt man noch immer mit äſthetiſchem Behagen, und in ſeiner Zeit erregte und empörte es die Gemüter aufs höchſte. Er riß dieſer ſcheinheiligen, frömmelnden Geſellſchaft, die alles zu vertuſchen ſuchte, dieſen Salonmenſchen, die ſich, Zorn und Feindſchaft im Herzen, innig die Hand drückten und voller Liebenswürdigkeit anlächelten, all dieſen heimlichen Ränkeſpinnern des Hofes, die Tugend- und Freundſchaftsmaske vom Geſicht. Für die Triebfeder alles menſchlichen Handelns erklärte er den Eigennutz und die Selbſtſucht, und auch, was wir Tugenden nennen, die Aufopferung, die Freundſchaft und Liebe, die Sittenſtrenge, die Keuſchheit, Tapferkeit ſind Äußerungen des Egoismus: „Der Eigennutz ſpricht jede Sprache und ſpielt jede Rolle, ſelbſt die der Uneigennützigkeit.“

François de la Rochefoucauld.

Die Originalität, Unabhängigkeit und Tiefe des Denkens, all das Scharfſinnige und Scharfſichtige, Unerbittliche und Männlich-Herbe, das man bei dieſen Geiſtern noch antrifft, darf man in den Tagen des ver-

götterten vierzehnten Ludwig nicht mehr ſuchen. Der Glanz des Hofes blendet die Augen, und Dalai Lama verbietet es, der Logik allzu keck in ihre oft ſo peinlichen Folgerungen nachzugehen. Der feminine Geſchmack trägt ſchließlich auf der ganzen Linie den Sieg davon, und auch die Denker, die Philoſophen und Moraliſten verweichlichen. Sie ſuchen nicht mehr mit ſo großer Inbrunſt den Gedanken rein zu haben, und wenn jene wie Männer überzeugen wollen, ſo begnügen ſich dieſe wie Weiber zu überreden. Die ſchöpferiſche Gedankenthätigkeit verſiegt, und damit überwuchert der Kultus der ſchönen Form den Kultus des Inhalts. Die Sprache ſchmückt ſich mit allen Blüten und ſucht die beſonderen Wirkungen des poetiſierenden Stiles, ſie vermeidet die kalten Abſtraktionen, die harte Sprache der reinen Vernunft und will den Hörer berauſchen, ergreifen und hinreißen und durch Gefühlstöne auf ihn einwirken, bald durch erhabenes Pathos, feierliche Anrufe und Leidenſchaft, bald durch ſentimentale Rührung und weiche Milde. Die Deklamation und Rhetorik, die theatraliſche Poſe reißen die Herrſchaft an ſich. Kirche und Kanzel waren in dieſer Zeit die geeignetſten Orte, wo ſich dieſe Beredſamkeit am üppigſten entfalten konnte. Das Theater ward zum Schauſpielhaus, die Kanzel zur Bühne. Und in den Tagen Ludwigs XIV. fehlte es niemals an großen kirchlichen Schaugepränge, denen die Prunkrede des hohen geiſtlichen Würdenträgers die letzte Weihe verlieh. Das Hofpredigertum gedieh zur höchſten Blüte und gelangte zu einer Bedeutung wie zu keiner anderen Zeit. Kirche und Staat ſtanden miteinander in engſter Gemeinſchaft verbunden, und der Prediger fühlte, wie unentbehrlich er der Regierung war, fühlte ſeine Bedeutung für die Aufrechterhaltung des Beſtehenden und die Befeſtigung der herrſchenden Gewalten. Er iſt ein Soldat, der mit den Waffen des Geiſtes für ſeinen König kämpft. Die geiſtlich-höfiſche Beredſamkeit feierte in den Prunkreden Jacques Bénigne Boſſuets (1627—1704) ihre höchſten Triumphe; das war der Mann nach dem Herzen Ludwigs XIV., eine durchaus ſelbſtgewiſſe Natur, die keine Zweifel kennt, immer auf der Höhe der Entſcheidung ſteht, alle Extreme haßt, ein Mann von Würde und Bedeutung, aus deſſen Munde doch nichts als Schmeicheleien hervorgingen. Ein überzeugter Vorkämpfer des fürſtlichen Abſolutismus und Deſpotismus, ein Verteidiger ſelbſt der Sklaverei, mehr noch ſtaatlich und königlich als kirchlich und päpſtlich geſinnt, und der wärmſte Fürſprecher der gemeinſamen Intereſſen von Thron und Altar. Wie kein anderer ein Redner, der zu „repräſentieren“ weiß, der immer majeſtätiſch und erhaben auftritt gleich einem Propheten des alten Teſtaments, doch nur von außen, innerlich das gerade Gegenteil zu dieſem, durch und durch Formmenſch, der nicht mehr Gedanken zu ſchaffen, aber ſie wundervoll zu prägen weiß. Der Jeſuitenpater Bourdaloue (1632—1704) und der elegante Fléchier (1632—1710) bilden mit ihm das Triumvirat der Kanzelberedſamkeit in den Glanztagen

Ludwigs XIV. Wenn diese gewandten Hofprediger dem Könige genug servile Schmeicheleien zu Füßen gelegt hatten, dann durften sie ihm und der Gesellschaft auch ins Gewissen reden, von der Nichtigkeit des irdischen Glückes, von der Vergänglichkeit der weltlichen Güter, von der Niedrigkeit des Menschen vor dem Throne Gottes reden, und was der Gemeinplätze mehr sind, mit Buß- und Strafpredigten die Gewissen aufscheuchen. Über leere Allgemeinheiten aber ging das nicht hinaus, und Hof und Gesellschaft sahen die Reize der theatralischen Darstellung nur erhöht und verdoppelt.

Bossuet.
Nach dem Stiche von E. Desrochers.

Die milden, sanften und frauenhaften Prediger wie Massilon, „der Racine der Kanzel" (1663—1742), und Fénelon schließen diese Periode ab. Der innere Verfall des Staates, die Schäden und zerstörenden Wirkungen der absolutistischen Fürstenherrschaft treten bereits deutlicher zu Tage. Auch die Theologen getrauen sich mit einem freieren Wort an die Öffentlichkeit. Der Erzbischof François de Salignac de la Motte Fénelon (1651—1715) wagte es schon 1694, dem König von den Leiden des Volkes zu reden, den tyrannischen Despotismus der Könige einen Anschlag auf die Rechte der brüderlichen Gesinnung der Menschheit zu nennen und das öffentliche Wohl als ein unveränderliches und allgemeines Gesetz zu bezeichnen, dem sich auch die Fürsten zu unterwerfen haben. Er duldete gelassen die Ungnade des Königs und die päpstliche Verdammung einer seiner religiösen Schriften, in welcher er zur Entrüstung Bossuets und des gesamten Staatskirchentums für die mystischen Anschauungen der Sekte der Quietisten eingetreten war, zog sich nach seiner Diözese zurück und führte dort ein stilles Leben edler Wohlthätigkeit. Sein vor allem im 18. Jahrhundert hoch bewundertes und

in alle Kulturſprachen überſetztes Proſagedicht „Telemach“ gehört zu der Gattung der utopiſtiſchen Romane. Das Zeitalter Fénelons erſcheint wunderlich gekleidet und maskiert in den Trachten der Homeriſchen Dichtung. Die Helden der alten Griechenſage tragen Allongeperücke und den Galanteriedegen an der Seite. Der Verfaſſer hat wirklich die Abſicht, ein poetiſches Werk, ſo eine neue Odyſſee zu ſchreiben, aber, und das führt ihn in die Irre, zugleich auch ein moraliſches Lehrgedicht, in welchem er ſeine Erziehungs- und Reformgedanken niederlegt und ſeine Anſichten über die beſte Regierungsform. Es ſollte ein Regentenſpiegel für den franzöſiſchen Thronerben ſein und dieſer letztere an den Vorbildern Telemachs, des Sohnes des Odyſſeus, und ſeines weiſen Ratgebers Mentor das Geſamte der Tugenden und Erforderniſſe eines gerechten und vollkommenen Herrſchers erkennen lernen. Für die damalige Zeit enthielt es ſo viele freie und aufgeklärte Anſchauungen, daß es bei ſeinem erſten Erſcheinen auf Befehl Ludwigs XIV. unterdrückt wurde und erſt im Jahre 1717 vollſtändig herauskam.

Fr. de Salignac de la Motte Fénelon.
Nach einem Gemälde von J. Vivien und einem Kupferſtich von A. de St. Aubin.

Jean de la Bruyère (1644—1696), der Hervorragendſte unter den Moraliſten weltlichen Standes, trat in die Fußſtapfen La Rochefoucaulds, aber er bleibt ganz anders wie dieſer in der Beobachtung der Einzelheiten ſtecken und erhebt ſich nicht zu einer philoſophiſchen Idee, zu einem einheitlichen Grundgedanken. Ein koketterer und künſtlicherer Formaliſt, und was ſeine Anſchauungen angeht, nicht ohne innere Widerſprüche. Der Hofmann,

der demütige Unterthan kämpft in ſeiner Seele mit dem Satiriker und Froniker. In ſeinen „Charakteren des Theophraſt“ ſchildert und beſchreibt La Bruyère typiſche Geſtalten der damaligen Geſellſchaft, und eifrig forſchten die Zeitgenoſſen nach den Perſönlichkeiten, welche dem Spötter bei ſeinen Studien als Modell gedient hatten.

Die Geſchichtswiſſenſchaft lag in dieſer Zeit darnieder und brachte kein Werk von ernſterer und höherer Bedeutung vor. In dem Kardinal von Retz und in Saint Simon erſtanden dafür zwei große Memoirenſchreiber, und in der Marquiſe Marie de Sévigné, einem geborenen Fräulein von Rabutin-Chantal (1626—1696) eine geiſtvolle, friſche und beobachtungskundige Briefſchreiberin, welche es beſſer als die Balzac und Voiture verſtand, eine gefällige Form mit anregendem Inhalt zu erfüllen. In den Briefen an ihre abgöttiſch geliebte Tochter, die verheiratet in der Provinz lebte, giebt ſie die anſchaulichſten und lebendigſten Schilderungen des höfiſchen und geſellſchaftlichen, des öffentlichen und privaten, des litterariſchen und künſtleriſchen Lebens und Treibens ihrer Zeit.

Marie de Sévigné.

Die klaſſiſche Poeſie der Franzoſen.

In der Seele des franzöſiſchen Volkes liegt etwas Ewiges und Urſprüngliches, das ſich zu dem Geiſt der Kultur dieſes Zeitalters beſonders hingezogen fühlte. Wie die Renaiſſance, als ſie nach dem engliſchen Germanien gelangte, in einem ihr vor allem günſtigen Boden Wurzeln

ſchlug, ſo konnte ſich die Kultur des 17. Jahrhunderts am innigſten mit dem franzöſiſchen Nationalcharakter vermählen. Andere glückliche Umſtände kamen hinzu, der politiſche Aufſchwung des Landes, die materiell geſicherte Lage und die Bildungsbeſtrebungen der bürgerlichen, höfiſchen und ariſtokratiſchen Kreiſe, eine Hauptſtadt, welche alle Kräfte an ſich zog, — und ſo erſtand den Franzoſen eine Poeſie, die nach ihrem eigenen Empfinden und Urteilen die bisher vollkommenſte und höchſte Entwickelung ihrer dichteriſchen Fähigkeiten vorſtellt. Wohl hat in unſerem Jahrhundert, als die romaniſchen Völker unter den Einfluß germaniſcher Kunſtanſchauungen traten, die Bewunderung der Franzoſen vor ihrer eigenen klaſſiſchen Poeſie manche Einbuße erlitten, aber es ſteckt in ihr ſo viel von dem tiefſten Weſen und Sein des Volkes, daß ſich dieſes immer von neuem zu ihr hingezogen fühlt, gerade zu dem, was den germaniſchen Geſchmack vielleicht am meiſten zurückſtößt. Der Geiſt der Kultur des 17. Jahrhunderts aber iſt ein allgemein europäiſcher. Wie in Frankreich, ſo ſtrebt man überall nach Autoritarismus und Abſolutismus, nach Form und Regel. Und da die franzöſiſche Litteratur dieſe Beſtrebungen am lebendigſten erfaßte und am ſchärfſten zum Ausdruck brachte, ſo fand ſie in allen europäiſchen Ländern vollkommenes Verſtändnis, offene Herzen und die höchſte Bewunderung. Die Kultur beſtimmt das Empfinden, Denken und Wollen der Menſchheit mehr noch als der urſprüngliche Raſſen- und Nationalcharakter. Der neue Kulturgeiſt aber, welchen das 17. Jahrhundert heraufführte, entſprach der romaniſchen Natur in höherem Maße als der germaniſchen, und im Lichte dieſer Kultur ſchmelzen daher in den germaniſchen Ländern die nationalen Elemente wieder ſtark zuſammen. Noch einmal unterwirft ſich der Romanismus, diesmal am höchſten im Franzoſentum verkörpert, alle europäiſchen Litteraturen, die germaniſche Dichtung verleugnet noch einmal ihr eigentliches Weſen und paßt ſich dem Fremden an, die Errungenſchaften Shakeſpeare's gehen verloren, und die Schrift ſeiner Tafel wird wie mit einem naſſen Tuche hinweggewiſcht.

Wenn man den Geiſt der Kultur des 17. Jahrhunderts charakteriſiert, ſo charakteriſiert man auch den franzöſiſchen Nationalgeiſt. Schon an anderer Stelle habe ich kurz das romaniſche Weſen gekennzeichnet, das auch dem Franzoſen erb- und eigentümlich iſt; das Weſen eines Geſelligkeitsmenſchen, dem ein wirklicher und echter Individualismus fern ſteht, eine ſtarke Innerlichkeit und ein tiefes Gemütsleben, — der ſich anzuſchmiegen und nachzugeben weiß und ſich daher allen Autoritäten zuneigt. Ein lebendiger Sinn für Regel und Form, — für äußeren Anſtand und Würde. Das 17. Jahrhundert hat, nachdem es mit Marini, Gongora, Calderon und Milton aus dem Bann der letzten Nachwirkungen der Renaiſſancekunſt herausgetreten war, die dichteriſchen Seelenkräfte ſtärker verkümmern laſſen. Man kann es ein unpoetiſches Jahrhundert nennen, ein Jahrhundert der

Phantasie- und der Leidenschaftslosigkeit. Das Zeitalter der Vernunft beginnt, als die Mathematiker und Astronomen, die exakten wissenschaftlichen Beobachter und Berechner an Stelle der Phantasten und Schwärmer, der Reformatoren und Dichter des 16. Jahrhunderts getreten waren. Und auch der Franzose ist im Grunde ein unpoetischer Geselle, sehr beweglich und veränderlich, ohne Phantasie und Leidenschaft zu besitzen, von einer ausgeprägten Neigung für das Verständige und das Vernünftige, kalt, trocken und nüchtern, ein Feind alles Überschwänglichen, ein Bewunderer des Durchschnittlichen und golden Mittelmäßigen, der geborene Vertreter des „bon sens". Wenn von den romanischen Völkern der Italiener am meisten an den alten Hellenen erinnert, so ähnelt der Franzose in seinem geistigen Zuschnitt vor allem stark dem alten Römer, und es ist gewiß auch eine Sympathie und Wahlverwandtschaft, welche den letzteren die römische Dichtung in so hohem Maße bewundern und fast sklavisch nachahmen läßt, daß er die dichterischen Bestrebungen der Humanisten, die gelehrt-akademische Poesie in diesem Jahrhundert krönt und vollendet.

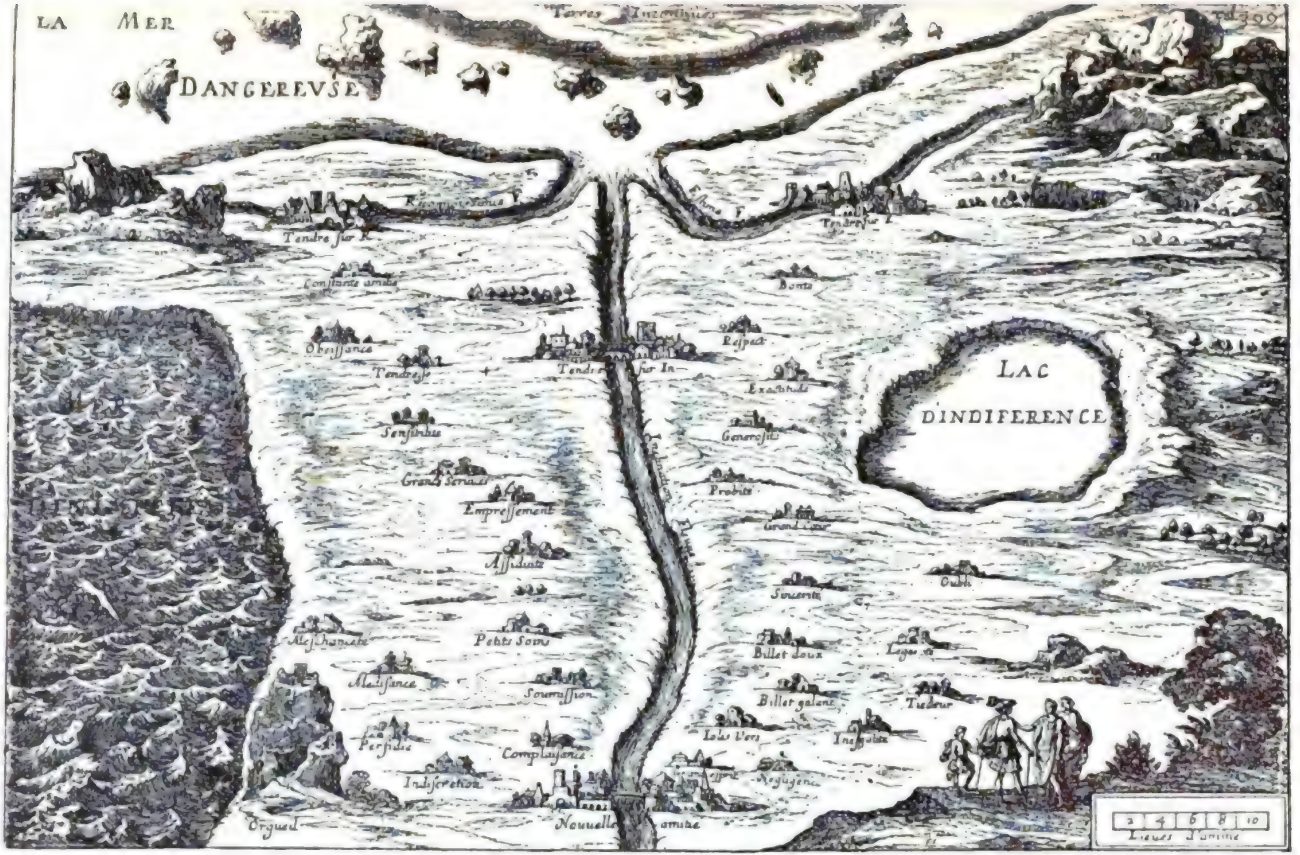
Und nur diese innere Wahlverwandtschaft erklärt es, wenn uns die klassische Dichtung der Franzosen, trotzdem sie sich so eng an die Antike, und zwar an die römische Antike anlehnt, doch als eine im innersten Kerne nationale erscheint. Aber nicht als eine umfassend nationale. Zu allen Zeiten kann man in der Litteratur unseres westlichen Nachbarn zwei Strömungen unterscheiden, zwei sich vielfach bekämpfende Gegensätze, die zwei zumeist streng geschiedenen Welten entsprechen, — ein romanisch-lateinisches und ein gallisches Element, möchte ich sagen. Jenes verkörpert sich am vollendetsten in der Poesie Corneille's und Racine's, dieses im Romane des Rabelais und in den Versen Villons. Jene Dichtung ist aristokratischer Natur und von frostiger Eleganz; sie hält vor allem auf ihre Würde und tritt höchst feierlich und pomphaft auf, wie ein antiker Römer, der sich nichts vergiebt. Sie liebt eine reinliche, saubere Form, gewählten Ausdruck und gute Sitten, — Pathos und Deklamation. Die Dichtung des „esprit gaulois" ist wie jene nüchtern und vernünftelnd, ohne Leidenschaften, ohne stärkere Gefühlsregungen und eine Dichtung des gesunden Menschenverstandes. Aber die alten gallischen Bewohner des Landes sind früh in die unteren sozialen Schichten hinabgedrängt und von der Herrschaft ausgeschlossen worden. Erst kamen die Römer, dann die Franken über sie. Und so ist der „esprit gaulois" ein demokratischer Geselle, ein Aufrührer und Zerstörer, ein höchst lockerer Vogel, der oft schlechte Manieren besitzt und an derben Cynismen und höchst unflätigen Ausdrücken sein Gefallen besitzt, ein spottlustiger, ungezogener Gassenjunge. Der „esprit gaulois" verkörpert fast ausschließlich die naturalistische, der romanische Geist die idealisierend-schönfärberische Richtung, die, wie wir schon früher hervorgehoben haben, in der romanischen Poesie so streng gesondert nebeneinander

herlaufen. In der Luft des 17. Jahrhunderts konnte die Kunſt des Naturalismus, das galliſche Element nicht beſonders gedeihen. Das Volkstümlich-Nationale gerät in den Hintergrund. Die Litteratur der Würde und der Feierlichkeit hält in dieſer Zeit die Herrſchaft in den Händen, angefangen von den Tagen d'Urfé's und des Hotels Rambouillet bis zu dem Tode Racine's. Schwelgend in Erinnerungen an das heilige Rom und in Anbetung des Thrones verſunken, weiß ſie nichts von dem Elend, von den Leiden und Sorgen, nichts von dem Lachen und der Luſt des armen niederen Volkes. Völlig jedoch iſt auch die „galliſche Poeſie" nicht ausgeſtorben. Aus der Ferne klingt ihr ſpöttiſches Lachen in die elegante und gezierte Unterhaltung der Dichter des Hofes und der Geſellſchaft hinein. Aus den Romanen der Realiſten, aus den Verſen La Fontaine's klingt es hervor, und Molière war einer der ſeltenen und großen Genien der franzöſiſchen Litteratur, der die beiden Gegenſätze des romaniſch-lateiniſchen und keltiſchen Geiſtes in ſich vereinigte und harmoniſch miteinander verband.

Die Poeſie d'Urfé's, die aus der Schule der ſpaniſchen und italieniſchen Renaiſſance kam, und der ſteife, preciöſe Geiſt der Geſellſchaft des Hotels Rambouillet haben noch in der ſpäteren franzöſiſchen Dichtung dieſes Zeitalters tiefe Spuren hinterlaſſen, und völlig frei und unbeeinflußt blieb auch niemand von den großen Würdeträgern. Aus der „Aſträa" und aus der Salonluft des Hotels Rambouillet zog die flache, gedankenloſe und gezierte formſpieleriſche Lyrik der Renaud de Segrais (1624—1701), der Frau Antoinette Deshoulières (1634—1694) und der zahlloſen Gelegenheitspoeten ihre Nahrung und ſchrieb galante und ſentimentale Schäfergedichte, Glückwunſch- und Huldigungsverſe, ſteife Oden, nichtsſagende Epiſteln, Rondeaux, Madrigaux und Sonette. Von ebenderſelben Stelle her nahm der Roman Gombervilles (1600—1674), des Gascogners La Calprenède 1610—1663) und der Madeleine de Scudéry (1608—1701) ſeinen

Fakſimile des Namenszuges von Madeleine de Scudéry.

Ausgang. Endloſe, zehn bis zwölf Bände ſtarke Erzählungen mit zahlreichen Helden und Heldinnen, deren Geſchichten bunt durcheinandergeflochten werden, und verwickelter noch durch die eingeſtreuten Epiſoden. Nachahmungen des griechiſchen Sophiſten-, des Ritter- und des Schäferromanes, deren Elemente ſich wirr durcheinandermiſchen. Die Handlung ſpielt zumeiſt in den entlegenſten Zeiten und Ländern, in Babylon und Ägypten, im alten Griechenland und Rom, und öfter werden auch die Ritter und die Damen von Land zu Land, um die halbe Welt herumgejagt. Aber in den altperſiſchen, türkiſchen, griechiſchen und römiſchen Gewändern ſteckten die Damen und Herren der franzöſiſchen Ariſtokratie, und als der „Große Cyrus" der



Faksimile der Karte „du Pays du Tendre“,

des Landes der zärtlichen und galanten Liebe, welche dem 1654—1661 in zehn starken Bänden erschienenen Roman der Scudéry „Clelia“ beigegeben war und charakteristisch die Spielereien der Litteratur des Hotels Rambouillet beleuchtet. Der Hauptstrom des Landes, der Fluß Zuneigung, ergießt sich in das „Meer der Gefahren“, zwischen dem Strom und dem See der Gleichgiltigkeit, der rechts liegt, allerhand Dörfer, „Güte“, „Ehrfurcht“, „Edelmut“, „Liebesbriefchen“, „Galante Verschen“, über welche man zum Flusse hingelangt. Links das Meer der Intimität, dem andere Städte vorgelagert sind, Gehorsam, Zärtlichkeit, Umarmung u. s. w.

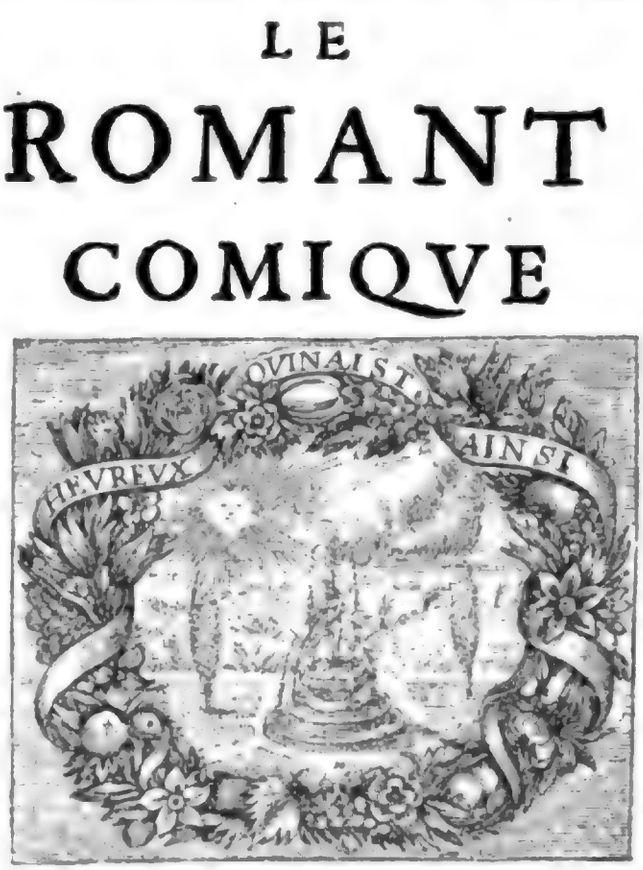
Scudéry herauskam, da suchte die vornehme Leserwelt vor allem zu enträtseln, unter welchen Namen sich in dem Buche die nächsten Zeitgenossen verbargen. Die alten Helden, deren ganzes Denken und Empfinden von der Galanterie ausgefüllt wird, schmachten, seufzen und schreiben sich zärtliche Liebesbriefe, gleichwie die arkadischen Schäfer d'Urfé's und reden in der gezierten Salonsprache des Hotels Rambouillet.

Neben diesen süßlich sentimentalen, affektierten und weitschweifigen Erzeugnissen einer pseudoidealistischen Schönfärbekunst erschienen andere satirisch-realistische, lehrhafte und moralische Romane, die sich zum Teil an das Vorbild des spanischen Schelmenromanes anlehnten, oft weitschweifig und verwickelt wie jene, aber erwachsen aus dem bewußten Gegensatze zu ihnen, vielfach cynisch und unflätig, und deren Überschwenglichkeit mit frostiger und kalter Nüchternheit beantwortend. Charles Sorel (1599—1674) satirisierte in seinem „Francion" den heroischen Liebes- und Ritterroman und in seinem „Berger extravagant", einer Nachdichtung des Don Quijote, d'Urfé's Asträa. Er erhebt sich, besonders in dem ersteren Werk, über die bloße Negation und schuf darin den ersten französischen Sittenroman, der ein recht lebendiges und anschauliches Bild des damaligen Lebens giebt, eine Verspottung des höfischen und aristokratischen Treibens, Schilderungen aus dem Leben der Bürger und Bauern, sowie der Klasse der Ausgestoßenen, der Gauner und Diebe. Die phantastischen Reiseromane („Mondreise" und „Sonnenreise") des feingebildeten und aufgeklärten Cyrano Bergerac (1619—1655), eines Schülers Gassendi's, bilden „eine Verschmelzung von launig-fabulösem Roman, von naturphilosophischen Betrachtungen, naturwissenschaftlichen Hypothesen und humorvoller, bald hier-, bald dorthin zielender Satire. Ihre Tendenz ist die Unterhaltung und daneben eine romantisch bemäntelte Popularisierung wissenschaftlicher Sätze, die abstrakt vorzutragen erfolglos und der Zeitlage nach gefährlich gewesen wäre".*) Paul Scarrons (1610—1660) unvollendeter „Roman comique", das bekannteste Werk des realistischen Romanes des 17. Jahrhunderts, schildert mit liebenswürdigem Humor und zum Teil tüchtiger Charakterisierungskunst die Irrfahrten, die Lust und das Leid einer wandernden Provinzialschauspielertruppe, während André Mareschal in seiner „Chrysolite" eine feiner ausgeführte Charakterstudie einer Koketten „und den ersten psychologischen Roman bot, der der ganz modernen Aufgabe sich unterzog, einen problematischen Charakter sich in seinen feinsten Schattierungen entwickeln und in seinen innersten Regungen offenbaren zu lassen." Auch der heroische Liebesroman blieb nicht unberührt vom Geiste des Realismus, und die Gräfin de Lafayette (1634—93), eine der Zierden des Hotels Rambouillet, trug in ihre geschichtlichen Romane mehr Wirklichkeitssinn

*) Heinr. Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Oppeln und Leipzig. 1887. (II. Bd. S. 170.)

hinein und vermied die Abgeſchmacktheiten und Wunderlichkeiten der Scudéry'ſchen Fabulierluſt.

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ungefähr in derſelben Zeit, als Ludwig XIV. den Thron Frankreichs beſtieg, treten alle Anzeichen hervor, daß der Geſchmack eine große Umwandlung durchgemacht hat. Ein jüngeres Geſchlecht iſt herangewachſen, das gegen die Alten einen erbitterten Feldzug eröffnet. Molière ſchüttet 1659 über die Preciöſen des Hotels Rambouillet die volle Schale ſeines Spottes aus, und Boileau, der kritiſche Stimmführer der Jungen, ſkalpiert in ſeiner neunten Satire (1666) mit hohnvoller Gelaſſenheit die Poeten, die im Dunſtkreis der „Aſträa“ groß geworden ſind, die armen Chapelain und Scudéry, die ſentimentalen Schäferdichter und die Verfaſſer der ſchmachtend galanten Helden- und Liebesromane. Zunächſt war das nur eine Abſchlachtung einer Modekunſt, der man allmählich überdrüſſig geworden war, und wie ſie ſich in der Litteratur alle zehn und ſicher alle dreißig Jahre wiederholt. Aber diesmal bedeutete der Umſturz doch noch etwas mehr. In der „Aſträa“, ja in den Romanen der Scudéry und Gomberville und in denen der Sorel und Scarron lebte noch immer, armſelig, kümmerlich, verzerrt und jämmerlich, der echte Geiſt der Renaiſſancepoeſie fort, und die Formloſigkeit, Weitſchweifigkeit und Langeweile, die Geziertheit jener Erzeugniſſe: ſie erſtanden zuletzt aus den zu ſchlimmſten Fehlern gewordenen Vorzügen der reinen Phantaſiekunſt der Arioſt und Spenſer — und der Männer der

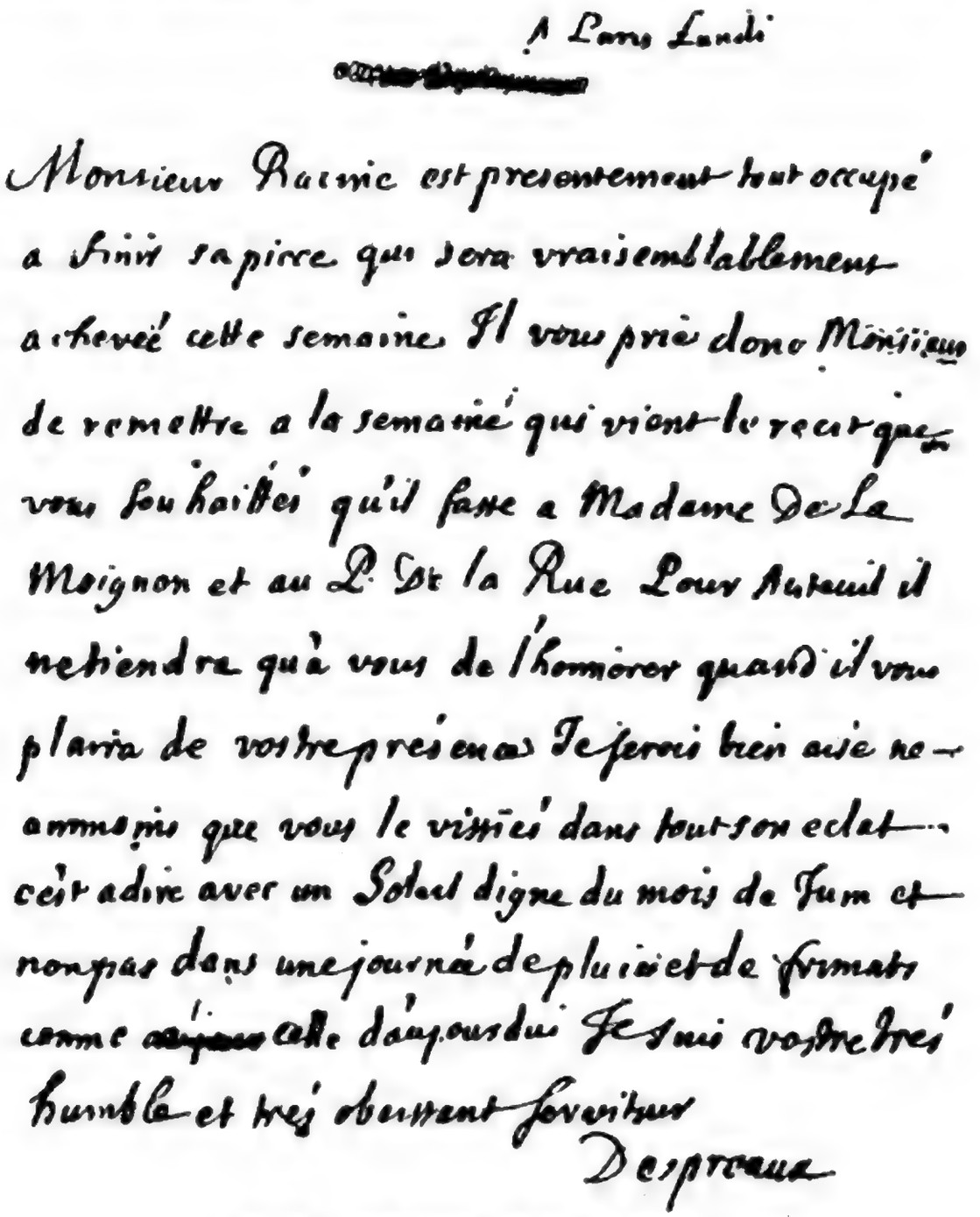

LE
ROMANT
COMIQVE
QVINAIST
HEVREVX
AINSI
A PARIS,
Chez TOVSSAINCT QVINET,
au Palais ſous la montée de la
Cour des Aydes.
M. DC. LI.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Fakſimile der Titelſeite der erſten Ausgabe des 1. Bandes von Scarrons „Romant comique“ vom Jahre 1651. Der 2. Band erſchien 1657.

Nachhut, der Marini, Gongora und Calderon. Die Pfeile Boileaus treffen weiter als nur die armen, traurigen Geſellen, die er ſich aufs Korn genommen hat. Sie treffen die ganze Kunſt des 16. Jahrhunderts und nicht zum wenigſten die Kunſt Shakeſpeare's. Wir ſtehen an dem Punkte, wo uns klar und völlig entſchleiert eine neue, eigenartige Poeſie entgegentritt, die in ihrem innerſten Weſen jener fremd und feindlich gegenüberſteht und ſie in der That lange vergeſſen macht, eine Poeſie, der Shakeſpeare als ein betrunkener Wilder erſchien. Sie iſt ein Kind des ſiebzehnten Jahrhunderts, aber ſie lebt und gedeiht weiter im 18. Jahrhundert, und ſie entſcheidend vernichtet zu haben, iſt unſer deutſches Verdienſt. Eine Poeſie, die außerordentlich wenig Poetiſches an ſich hat, eine Poeſie der Phantaſieloſigkeit, der Nüchternheit, der Vernünftelei und des Raiſonnements, eine Poeſie, die bei dem dichteriſch unbegabteſten Volke Europas, bei den Franzoſen, ihre reinſte und vollkommenſte Blüte entfalten konnte. Ihr großer Geſetzgeber, deſſen Anſehen ſo lange andauerte, war Nicolas Boileau-Deſpreaux (1636—1711) und das Hauptwerk ſeines Lebens, das Geſetzbuch der neuen Poeſie, „l'art poétique", erſchien von 1669 bis 1674. Keiner von allen Franzoſen des 17. Jahrhunderts war ein leidenſchaftlicherer Verehrer der Antike, keiner ſo ſehr davon überzeugt, daß die Poeſie der Griechen und Römer die Poeſie ſei, die unübertreffliche, die höchſt vollendete. Er ſagte ja damit nichts Neues, und unaufhörlich klang ſeit den Anfängen des Humanismus dieſelbe Predigt den Dichtern der Renaiſſance ins Ohr. Aber nur die Kleinen, die Halbpoeten, einige pedantiſche Schulfüchſe blieben in der platten Nachahmung ſtecken. Ein ſolcher Halbpoet, ein Gelehrter, ein ſcharfer, kritiſcher Kopf, doch ohne tieferes Verſtändnis für das wahrhaft Dichteriſche war auch Boileau. Er ſchnitt die Ernte ab, die ſeit ſo langer Zeit langſam herangereift war. Corneille hatte ihm zuletzt am mächtigſten vorgearbeitet, aber ſich nur halb gezwungen und nicht ohne einen Teil Unluſt, nicht ohne Widerſpruch zu erheben, unter das Joch des akademiſchen Klaſſicismus gebeugt. Boileau trägt es mit Freude und Begeiſterung. Aber nicht den Griechen, ſondern den Römern folgt er.

Boileau.
(76 Jahre alt.)
Nach einem Gemälde von Rigaud geſtochen von G. E. Petit.

Das Erſcheinen ſeiner „Poetik“ bedeutet den für lange Zeit endgiltigen Sieg der Schule über die Natur und der nachahmenden Dichtung über die Poeſie der Eigenart, Selbſtändigkeit und Originalität; geleugnet wird alle



Monsieur Racine est presentement tout occupé a finir sa pièce qui sera vraisemblablement achevée cette semaine. Il vous prie donc Monsieur de remettre a la semaine qui vient le recit que vous souhaitez qu'il fasse a Madame De La Moignon et au P. Dr la Rue Pour Auteuil il entiendra qu'à vous de l'honorer quand il vous plaira de votre presence. Je serois bien aise moi-même que vous le visitiez dans tout son eclat c'est a dire avec un Soleil digne du mois de Juin et non pas dans une journée de pluie et de frimats comme celle d'aujourd'hui. Je suis vostre très humble et très obeissant serviteur

Despreaux

Faksimile eines Briefes von Boileau-Despréaux.
(A. Charavay, a. a. O.)

Entwickelung und jeder Fortſchritt, gepredigt ein ewiger Stillſtand. Nun hatte das autoritätenhungrige 17. Jahrhundert auch für die Dichtung endgiltig die große Autorität gefunden und den Thron für einen abſoluten

Dalai Lama aufgerichtet: um dieſelbe Zeit, als Ludwig XIV. die Krone Frankreichs aufs Haupt ſich ſetzte, beſtieg die Antike als unumſchränkte Herrin den Herrſchaftsſeſſel im Lande der Poeſie. Petrarca — der Humanismus — Angelo Poliziano, Triſſino — de la Vega — Sidney — Ronſard — Corneille, Boileau, Racine: dieſe Namen bezeichnen den Weg, den der Klaſſicismus und die akademiſche Poeſie, die Poeſie der Griechen- und Römernachahmung bis jetzt gegangen iſt. Freilich wies man Boileau und ſeinen Zeitgenoſſen einige Jahrzehnte ſpäter klar nach, daß ſie die Antike gar nicht verſtanden hätten; und in der That beſaß der franzöſiſche Klaſſicismus höchſtens ein Organ für die kalte und trockene, äußerlich formale Dichtung der Römer, während ihm die eigentlich großen, die griechiſchen Vorbilder noch fern ſtanden, wie auch der Humanismus und die Renaiſſance dieſe noch in einem Schleier verhüllt erblickten. An dieſem letzten Unverſtändnis der Vorbilder aber ſcheitert jede Kunſt und jede künſtleriſche Theorie, welche in allzu ſklaviſcher Verehrung vor einer fremden und vergangenen Kunſt die Wege der Nachahmung geht. Der franzöſiſche Klaſſicismus bewunderte an der Antike gerade nur das, was dem Geiſt des 17. Jahrhunderts und dem des franzöſiſchen Volkes entſprach. Boileau iſt der echte Sohn dieſes Zeitalters, ein Autoritär und Doktrinär, der fanatiſche Verehrer guter Dispoſitionen, klarer, logiſcher Gedankengänge, äußerer Regeln und Geſetze, durch und durch Verſtandesmenſch, der von der Dichtung verlangt, daß ſie wie die Wiſſenſchaft ſprechen ſoll, nüchtern, klar und in lauter Abſtraktionen. Er iſt durch und durch Nationalfranzoſe und verbindet die beiden Elemente des Romaniſchen und Galliſchen miteinander; bei all dem froſtigen Ernſt und dem Würdevollen, der höfiſchen Eleganz ſeines Weſens beſitzt er doch auch einen lebendigeren Sinn für die volkstümlicheren Seiten der zeitgenöſſiſchen Litteratur, für den Realismus, das Eſpritvoll-Witzige, für zerſtörende Kritik und Satire und eine freimütige Beurteilung. Wagte er es doch ſogar, Ludwig XIV. ins Geſicht zu ſagen, daß deſſen höchſteigenen Verſe nichts taugten. Und ſo nur konnte ſeine Poetik eine ſo lang ausdauernde Geſetzeskraft erlangen: hervorgegangen aus der Vermählung des Geiſtes der römiſchen Antike mit dem Geiſte des Franzoſentums und der Kultur des 17. Jahrhunderts, büßte ſie erſt an Anſehen ein mit dem vollen Zuſammenbruch des Abſolutismus, der Überwindung des franzöſiſch-romaniſchen Kunſtgeſchmacks durch den germaniſchen, der Poeſie der Schule und Nachahmung durch eine Poeſie der Natur und Originalität.

Zu dem litterariſchen Freundeskreis, von dem die Bewegung gegen die Litteratur des Hotels Rambouillet ausging, gehörten die beſten Köpfe unter den jüngeren Poeten: Molière, Boileau, La Fontaine und Racine. La Fontaine (1621—1695), ein Sohn der Champagne, nimmt ſich ſchier ſeltſam in dem Kreis der gelehrt-akademiſchen und höfiſchen Poeten des

Fakſimile des Titelkupferſtiches aus der großen von J. B. Oudry illuſtrierten Prachtausgabe der Fabeln La Fontaine's.

Paris 1755. (Nach dem Neudruck des Werkes: Paris. A. Levy. 1883.)

Digitized by Google

Zeitalters Ludwigs XIV. aus, und in ſeinen Adern fließt noch am wenigſten von dem echten Blut des 17. Jahrhunderts. Für die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, für die Hof- und Geſellſchaftsmenſchen, welche den Geſchmack beherrſchten, mußte er eine halb fremdartige Erſcheinung bilden, und zu vollem Anſehen gelangte er erſt, als ſich der Bürgerſtand von neuem Geltung verſchaffte. Boileau, der doch in freundſchaftlichem Verkehr mit ihm ſtand, erwähnt ihn in ſeiner Poetik gar nicht. Mit den Augen des Naturkindes blickt La Fontaine in das Treiben, das ihn umgiebt, und wenig reizt ihn, was alle damals am leidenſchaftlichſten begehrten, Hoftitel, Ehren, Gunſtbezeugungen und ähnliches. Seine fröhliche Sorgloſigkeit, ſeine Gutmütigkeit kannte weder Neid noch Ehrgeiz, und fremd iſt ihm jedes kritiſche Gelüſt. Große Gedanken, tiefe Überzeugungen darf man gewiß bei dieſem braven, wackeren Menſchen nicht ſuchen. Ernſte Innenkämpfe hat er nicht ausgefochten, und wie ein Kind ſcheint er immer zu ſpielen. In ſeiner Grabſchrift hat er ſelbſt luſtig genug den Faulenzer charakteriſiert, der in ihm ſteckte; die Hälfte des Lebens verſchlafen, die andere Hälfte nichts thun, das machte wirklich ſein Behagen aus. Gewiß verleugnet auch La Fontaine nicht ſein Jahrhundert. Auch ſeine Poeſie hat einen vorwiegend vernünſtelnden Zug, und jeden Augenblick hebt der Dichter zu moraliſieren und zu belehren an und unterbricht die Erzählung, um ſeine Betrachtungen über das Erzählte anzuſtellen. Seine korrekte, glatte, elegante und klare Form ſtammt aus der Schule des Klaſſicismus und des Akademikertums. Aber er beſitzt noch am meiſten von dem, was der Zeit verloren gegangen war, Sinn für die Natur und für das Natürliche, jene echte Hingabe und Liebe zur Natur und ihren Erſcheinungen, die Objektivität,

Jean de Lafontaine.
Nach einem Gemälde von Rigault geſtochen von Desrochers.

Der Fuchs und der Rabe.

Nach der Zeichnung von J. B. Oudry. Siehe die Unterſchrift unter dem Bild S. 437.

welche die Renaiſſancekunſt ſo groß hatte werden laſſen. Die Beobachtung der Tierwelt, das Belauſchen aller Stimmen der Natur bereitet ihm eine reine, künſtleriſche Freude, und er ſteht darum auch nicht der Poeſie der letzten Vergangenheit feindlich gegenüber. Neben den römiſchen Klaſſikern bewundert er am meiſten Boccaccio und Arioſt und von den eigenen Landsleuten Marot und den ſo ganz ſalonwidrigen Rabelais. Seine akademiſch-klaſſiciſtiſche Form hat doch nichts Pedantiſches, Schulmäßig-Einförmiges und Steifes an ſich; man fühlt, daß die bloße Regel den Dichter nicht beherrſcht, und leichter, mannigfaltiger als ſeinen Zeitgenoſſen, in lebendigeren Rhythmen und kecken Reimverſchlingungen fließen die Verſe ihm dahin. Noch einmal erzählt La Fontaine in ſeinen „Erzählungen und Novellen“ (1665—1671) und in ſeinen „Fabeln“ (1678/79, 1694), welch letztere wie wenige andere Bücher volkstümlich geworden ſind, all die pikanten und frivolen Hiſtörchen, die beſchaulichen und lehrhaften, witzigen und weisheitsvollen Geſchichten, die den großen Gemeinbeſitz der Weltlitteratur ausmachen, die Parabeln des Pantſchatantra, die Äſopiſchen Fabeln, die Schwänke und Fabliaux des Mittelalters, — behaglich und breit, bald ernſt und bald heiter, bald fröhlich lachend wie ein Kind, bald wie ein frivoler, übermütiger und kecker Bohémien, der in der Kneipe eine Pikanterie zum beſten giebt. Auch in den „Märchen“ Charles Perraults, der die alten Volksmärchen vom Däumling, vom Aſchenbrödel, vom geſtiefelten Kater u. ſ. w. zu neuem Leben erweckte, kam gegen das letzte Ende des 17. Jahrhunderts eine gewiſſe Naivetät zum Durchbruch, welche wie ein Widerſpruch gegen den greiſenhaften autoritären Herrſchaftsgeiſt des Zeitalters ausſah. Und in den Kreiſen der ſchönen Ninon de Lenclos, ſowie des Prinzen von Vendôme durfte man ſich des ſteifen Etikettenzwanges entledigen, der ſonſt am Hofe und in der Geſellſchaft herrſchte. Die epikureiſche, glatte, gefällige und leichte Lyrik des Abbé Chaulieu (1639—1720), La Fare's und Chapelles, eines der Mitglieder des Boileau-Racine'ſchen Freundeskreiſes, pries die Freuden des Weins und der Liebe und verkündete der Welt, daß ſelbſt unter Ludwig XIV., ſelbſt im ſteifen 17. Jahrhundert der alte esprit gaulois nicht ganz ausſterben konnte.

Fakſimile des Namenszuges Charles Perraults.

Das klaſſiſche Drama der Franzoſen.
Corneille. Racine. Molière.

Ihr Höchſtes und Beſtes erreichte die franzöſiſche Poeſie dieſes Zeitalters auf dramatiſchem Gebiete. Und was das Jahrhundert lenkte und bewegte, was in der Seele des Franzoſen lebte, der Charakter der Kultur und des Volkes gelangt in dem Drama der Corneille, Racine und Molière zu einer reinen und vollkommenen Entfaltung.

Die Renaiſſance ſtrebte nach einer Entwickelung aller Organe, um die Welt verſtehen und begreifen zu lernen, und einen Fortſchritt über ſie hinaus gab es in der Richtung der Vielſeitigkeit nicht. Die Entwickelung ſchlug einen anderen Weg ein. Sie ſucht nicht mehr das Breite und Vielſeitige, ſondern zunächſt das Enge und Einſeitige. Die Menſchheit drängte nach der Ausbildung eines einzigen Organes vor allem und ſammelte ihre Kräfte auf einen Punkt, um vorläufig nicht mehr in die Weite, aber dafür ganz anders in die Tiefe einzudringen. Der Geiſt des Jahrhunderts iſt ein durch und durch organiſatoriſcher, und die Organiſation des Verſtandes füllt ſein wichtigſtes Thun aus. Wir haben geſehen, welch eine Rolle in dieſem Jahrhundert die Verſtandesmenſchen ſpielen. All dieſen Newtoniſchen Geiſtern, dieſen Mathematikern und Logikern, ſetzt ſich die Erſcheinung unmittelbar in einen Begriff und in die Ziffer eines Rechenexempels um. Damit verliert die Erſcheinung an Sinnlichkeit, Farbe und Form, die Natur ſelber, die Realität hat aufgehört, und nichts blieb übrig, als das Descartes'ſche Denken, der ſupremſte Idealismus, das reine, abſolute Verſtandes-Ich. Dieſe ganze Tendenz ſtand ſchließlich zu einer rein künſtleriſchen Weltauffaſſung im Gegenſatz. Sie untergrub die ſinnliche Geſtaltungsfähigkeit und trieb die Poeſie einer Beobachtung in die Arme, welche über die Erſcheinungen reflektierte und redete, ſtatt daß ſie ſie unmittelbar neubildete und formte. Und nicht nur die Außenwelt, ſondern auch die dichteriſche Innenwelt verlor dabei. Die letztere verkümmerte und verengte ſich und ward zur bloßen Verſtandeswelt.

Dieſe herrſchende Richtung des Jahrhunderts beſtimmt auch das Schaffen der franzöſiſchen Dramatiker. Ein Newton'ſcher Geiſt lebt in ihnen, und eins teilen ſie mit den auserwählten Geiſtern des Jahrhunderts: den Drang nach verſtandesmäßiger Erkenntnis der Außen- und Innenwelt, der Geſetze, welche den Menſchen und das Leben beherrſchen. Gerade wie die Rochefoucauld, wie die Grotius und Hobbes fragen auch die Corneille, Molière und Racine, was die Triebfedern des menſchlichen Handelns ſeien, welche Mächte die Seele lenken und welche Kräfte den Staat und die Geſellſchaft erhalten. Ein tiefer Unterſchied in der ganzen künſtleriſchen Weltauffaſſung und der inneren Organiſation des ſchaffenden Geiſtes trennt ſie von Shakeſpeare. Shakeſpeare genießt eine Leidenſchaft, er lebt und webt in ihr, er iſt trunken von ihr und kennt keine höhere Luſt, als ſich in ſie

hineinzuwühlen, ſie darzuſtellen, wie ſie iſt und auf ihn wirkt, und andere an dieſem Genußrauſch teilnehmen zu laſſen. Er ſtellt ſie um ihrer ſelber willen dar und nimmt ſie mit den Sinnen als eine Wirklichkeit in ſich auf. Das klaſſiſche Drama der Franzoſen hingegen fragt nicht, wie iſt eine Leidenſchaft, ſondern was iſt ſie, was heißt lieben, was heißt fromm ſein, was heißt Tugend? Welchen Zweck, welchen Wert und welche Bedeutung haben die einzelnen Charaktereigenſchaften des Menſchen für den einzelnen, für das Leben in Staat und Geſellſchaft? Was iſt die höhere und edlere, welche Wirkungen üben ſie aus, welche Teile ſind in ihr wirkſam, welche Geſetze beherrſchen ſie? Das Erfahrungsmaterial, die Fülle der mit allen Sinnen aufgenommenen Erſcheinungswelt, über welche die Renaiſſancepoeſie gebot, wird für das franzöſiſche Drama zu etwas Untergeordnetem. Es dient nur noch als Sammlung für die erforſchende Erkenntnis, für den ordnenden und ſyſtematiſierenden Verſtand, der ſichtet und ausſcheidet. An Stelle der künſtleriſchen Betrachtung tritt die einer mehr wiſſenſchaftlichen Unterſuchung der Dinge. Das Zuſammengehörige wird miteinander verbunden, das, was in das Syſtem und in die Form wenig hineinpaßt, gilt nicht mehr als charakteriſtiſch, als von weſentlicher Bedeutung und wird beiſeite geſchoben. Man ſucht die Mannigfaltigkeit der Dinge auf einen Begriff zu bringen, der zuletzt dieſe Mannigfaltigkeit aufhebt, die Sinnlichkeit der Dinge zerſtört und nur noch für den Verſtand zugänglich iſt.

Die Kunſt legt länger keinen Wert auf die unmittelbare Anſchauung. Es genügt ihr, daß ſie von den Dingen etwas weiß, und gleichgiltig iſt ihr, woher dieſes Wiſſen ihr kommt, aus dem perſönlichen Erlebnis, der eigenen Erfahrung, der ſelbſtändigen Betrachtung oder aus der Kenntnis anderer und aus den Büchern. Das Buch ſchiebt ſich zwiſchen die Natur und den Dichter, das Buch eines autoritären Meiſters, eine fertige und abgeſchloſſene Poeſie, die Poeſie der Griechen und Römer, durch deren Gläſer man die Welt betrachtet. So vertieft ſich die Entfremdung von der Natur, die ſchon bei Calderon hervortrat, noch um ein Bedeutendes, und deutlich ſieht man der objektiven Welt, die uns das klaſſiſche Drama der Franzoſen bietet, an, daß ſie wenig aus unmittelbarer Anſchauung hervorgegangen iſt. Wo ſind die großartigen und prachtvollen Schilderungen von Landſchaften, Schlöſſern und Gärten, ſchönen Menſchen, Gewändern und Waffen, großen Masken- und Feſtumzügen geblieben, mit denen uns das Renaiſſanceepos überſchüttete? Wo die frohe Fabulierluſt, die Freude an den Reizen einer bunten Handlung, an dem flimmernden Gewebe einer verwickelten Intrigue, wie ſie das Drama der Spanier bot? Wo der Reichtum der Charakteriſtik, die Fülle und Feinheit der Pſychologie Shakeſpeare's? Die Menſchen Corneille's, Molière's und Racine's haben alle etwas Mechaniſches an ſich und werden wie die Räder eines Maſchinenwerkes getrieben. Sie ſind nicht um ihrer ſelbſt willen da, ſondern um

eine Aufgabe zu erfüllen, und ſie beſitzen gerade ſo viel Innenleben, als zur Erfüllung dieſer Aufgabe notwendig iſt. Der Corneille'ſche „Cid" ſoll den Zwieſpalt zwiſchen Ehre und Liebe dem Zuſchauer zum Bewußtſein bringen. Held und Heldin ſind deshalb beide genau aus zwei und nur aus zwei Teilen zuſammengeſetzt. Die eine Seele Cids und Ximenens fühlt und ſagt fortwährend und nichts anderes als Ehre, und die andere Seele fühlt und ſagt nichts anderes als Liebe. Hart und ſchroff ſtehen ſich die beiden Seelen, durch kein Einheitsband miteinander verknüpft, gegenüber, und von dem ganzen Leben, der ganzen Natur ſehen, hören und wiſſen ſie nichts, als nur: es giebt ein Ding, das man Ehre, und ein Ding, das man Liebe benennt. Ja, die Liebe iſt nichts anderes als ein Ding. Die Pſychologie dieſes Dramas wird einförmig und armſelig. Sie weiß ſo gut wie gar nichts von den Unterſchieden einer Liebe von ſechzehn und von dreißig Jahren, einer Frauen- und einer Mannesliebe, man weiß nicht, ob dieſe ſinnlich oder platoniſch, keuſch oder lüſtern iſt, — ſie iſt ſchlechthin Liebe, die Liebe, ein deklamatoriſch-pathetiſches Bekenntnis, deſſen Inhalt nicht über das nackte Wort: „Ich liebe" hinausgeht, und welches im Grunde nichts ausſagt über die Quellen und Zuſtände, ſowie die Abſichten der Empfindung. Wenn das Shakeſpeare'ſche Liebesdrama die Darſtellung einer Liebe iſt, wenn ſich die Renaiſſancepoeſie dem Rauſch und Genuß dieſer Empfindung völlig hingiebt, ſie ſinnlich durchkoſtet, ſo iſt das Racine'ſche Liebesdrama eine Darſtellung der Liebe, eine Beantwortung der Frage: „Mein Herz, ich will dich fragen — was iſt denn Liebe, ſag . . .", eine Erklärung und Erläuterung dieſer Leidenſchaft. Der Dichter ſteht nicht in ihr, ſondern über ihr und unterſucht ſie. Er faßt alles, was er von ihr weiß, in einen Gedanken, in eine wiſſenſchaftliche Formel zuſammen: „die Beherrſcherin des Menſchen iſt die Liebe — O Eros, Sieger im Kampf . . ." Racine's „Phädra" ſoll die zerſtörende Gewalt dieſer Leidenſchaft nachweiſen. Worin liegt ſie begründet? lautet die Unterfrage. Im Weſen der Liebe, welche, wenn ſie verſchmäht, unmittelbar in den unverſöhnlichſten und leidenſchaftlichſten Haß umſchlägt. Das zu beweiſen, ſoweit es der Kunſt überhaupt möglich iſt, nimmt nun die Hauptaufmerkſamkeit des Dichters in Anſpruch. Nichts zeigt er uns als dieſe zwei Seiten der Empfindung, nichts als die immer ſich wiederholende jähe Umwandlung der Liebe in den Haß und des Haſſes in die Liebe. Daß Phädra liebt, verlangt dann eine neue Kette der Beweisführung, aber — und das iſt das Eigentümliche des franzöſiſchen Dramas — es ſieht ſeine Aufgabe in ſolchen Beweisführungen, es hält, wie die Mathematik, ihre Arbeit für gethan, wenn es den Beweis erbracht hat. Die Phantaſie iſt zur Dienerin des Verſtandes geworden. Sie bringt nur ſo viel Material an Sinnlichkeiten herbei, als jener zum Beweis und zur Überredung notwendig geworden ſind, giebt von der Natur nur ſo viel, als genügt, um

einen Erkenntnisſatz aufſtellen zu können. Es würde die Zirkel der Dichter nur verwirren und zerſtören, die Klarheit und Durchſichtigkeit der Beweisführung beeinträchtigen, wenn ſie zu viel in die Einzelheiten, in die Feinheiten der Natur eindränge, hielte ſie ſich nicht an die gröbſten, beweiskräftigſten Erſcheinungsformen, und ſo hat dieſe Dichtung gar nicht das Bedürfnis, wie die Renaiſſancepoeſie, die ſinnliche Welt mit allen Organen zu umklammern.

Darum hat die herrſchende Meinung, welche das klaſſiſche Drama der Franzoſen ein Charakterdrama, ein pſychologiſches Drama nennt, unrecht. Die Charakteriſtik, die Pſychologie, die Sittenſchilderung ſind dienende Gewalten und müſſen ſich der Beweisführung unterordnen. Der Dichter bringt von ihnen nur ſo viel zur Anſchauung, wie ihm zur klaren Erkenntnis einer Meinung notwendig iſt. Genau wie noch heute, war auch das franzöſiſche Drama damals in erſter Reihe ein Theſen- und Beweisdrama, das mit ſeinen Wurzeln in der didaktiſchen Poeſie feſtſteckt, Heſiodiſchen, nicht Homeriſchen Charakters, — ein Tendenzdrama, welches, indem es den Wert und die Bedeutung einer Erkenntnis, einer Empfindung beweiſt, dieſe zugleich anpreiſt, verkündigt und predigt, — eine Poeſie ganz nach den Anſchauungen Boileau's, eine Poeſie des Nutzens und der Belehrung. Der Charakter iſt doch wieder zu einer Marionette geworden, die an den Drahtfäden der Beweisführung hängt und daher auch all das Starre und Mechaniſche, das Syſtematiſierende und Einſeitige, das Schablonenhafte, welches bei der Betrachtung der Geſtalten des franzöſiſchen Dramas auffällt. Der individualiſtiſche Menſch Shakeſpeare's ſchwindet wieder zu einem typiſch geſtalteten Menſchen zuſammen.

Wie dieſe Dichtung über keine große Außenwelt herrſcht, ſo mangelt ihr auch eine reiche Innenwelt. Weder ein Corneille, noch ein Molière und Racine ſtellt der Wirklichkeitswelt, wie Calderon, eine verklärte Welt gegenüber, die Welt ſeines Ichs, ſeiner „Ideale, ſeiner Hoffnungen und Träume. Keiner von ihnen beſitzt, wie alle großen Dichter ihn beſitzen, den echten Religionsſtifter- und Reformatorengeiſt, den grübleriſchen Zug, den Welt- und Menſchenrätſeln nachzugehen, eine große und erhabene Weltanſchauung. Es fehlt ihrer Poeſie an der Tiefe, an Äſchyleiſchen, Sophokleiſchen und Dante'ſchen Zügen, an Hamlet'ſchen und Fauſtiſchen Elementen und daher auch an echter Ergriffenheit, an jeder wahrhaft hinreißenden Gewalt, an ſtarken Gefühlen und Leidenſchaften.

Auch das war mit eine Wirkung des Geſamtgeiſtes des Jahrhunderts, des Dranges nach einer vorwiegend verſtandesmäßigen Erkenntnis der Dinge und nach einer Unterſuchung der Erſcheinungen, des Strebens nach Syſtematik und Ordnung. Das, was beſteht und herrſcht, iſt ein feſt Gegebenes, ein Notwendiges, ein Beſtes, das wie der Bau des Weltalls begriffen und anerkannt ſein will, und dem man ſich einfach unterordnen muß. Dem Wollen und dem Wünſchen, dem Hoffen, Träumen und

Phantasieren sind enge Schranken gezogen, all dieses verliert an Kraft und kann auch dem Gefühlsleben keine rechte Nahrung neu zuführen. Corneille, Molière, Racine, sie alle drei sind wenig leidenschaftliche, um so mehr geregelte, wohldisziplinierte Menschen, Menschen des „bon sens", der zeit- und landläufigen Meinungen und Anschauungen. Sie stehen unter der Autorität der Kirche, des Staates und der Gesellschaft und sind selber Kirchen-, Staats- und Gesellschaftsmenschen. Sie lehnen sich nicht gegen sie auf, sondern tragen gern ihr Joch, weil ihnen das Bewußtsein eines erhabeneren und edleren Zustandes abgeht. Ihr Streben zielt dahin, den Menschen des 17. Jahrhunderts, den Franzosen im Zeitalter Richelieu's und Ludwigs XIV. verständlich und begreiflich zu machen, ihn zu erklären und zu beschreiben. Jede Poesie geht von einer so zeitlich und örtlich beschränkten Anschauung aus und wurzelt in der Schilderung der Sitten, in der Darstellung der Gedanken und Empfindungen der eigenen Zeit und des Volkes. Aber die große Poesie geht darüber hinaus und giebt uns einen mächtigen letzten Ausblick auf das Ewig- und Allgemeinmenschliche. Diese Weitaussicht geht dem französischen Drama ab. Es bleibt befangen im Zeitausdruck und in der Zeitanschauung. Sein Bestes giebt es deshalb, wenn es, von rein realistischen Bestrebungen geleitet, auch unmittelbar darauf ausgeht, die Menschen und Zustände der Gegenwart darzustellen, so wie es das Molière'sche Drama thut, und es gerät in einen Zwiespalt hinein, wenn es die Handlung in entlegene Länder und Zeiten verlegt, wie die Tragödie Corneille's und Racine's. Diese behandelt mit Vorliebe Stoffe der altgriechischen Heldensage, gleich den antiken Tragikern, hält sich an Vorgänge der altrömischen Geschichte oder kehrt auch im Orient, bei Parthern und Türken ein, gleich wie der heroische Helden- und Liebesroman der Scudéry. Sie besitzt jene Scheu vor der unmittelbaren Wirklichkeit, die Weltflüchtigkeitsrichtung aller romantischen und klassicistischen Poesie. Die Bewunderung vor dem antiken Drama, das man möglichst sklavisch nachzuahmen suchte, war eine der Hauptursachen davon, dann auch jener romanisch-französische Begriff von dem, was Würde heißt: die Würde der tragischen Gestalten verlangte, daß sie etwas Unnahbares an sich haben, der naturalistischen Welt, allem Alltäglichen und Gewohnten entrückt sind und von vornherein durch ihre Fremdheit und Fremdartigkeit Schauer der Ehrfurcht einflößen. Das führt nun vielfach zu einem klaffenden Gegensatz zwischen der Kleidung, welche die Helden und Heldinnen tragen, und ihrer Ausdrucks- und Empfindungsweise. Das Ganze wird zu einem Mummenschanz, und wir sehen die galanten Herren und Damen vom Hofe Ludwigs XIV. verwundert als Zeitgenossen der Achilles und Theseus, als alte Römer und Türken aufgeputzt. Gerade weil dieses Drama so ausgeprägt nur die besonderen zeitlichen Gedanken und Gefühle ausdrückt, so ausgeprägt ein Tendenz-, Charakter- und Sittendrama der eigenen Zeit vorstellt und eine Allgemein-

giltigkeit ſich mehr anſchminkt, als es von Natur beſitzt, tritt dieſer Gegenſatz unvergleichlich viel greller hervor als bei Shakeſpeare. Shakeſpeare gewährt eben eine Ausſicht auf die Natur; unmittelbar aus dieſer ſchöpfend, kehrt er das Ewig-Natürliche ſo ſtark hervor, daß das zeitlich und örtlich Beſchränkte daneben nur eine geringe Rolle ſpielt, während im franzöſiſchen Drama jenes viel ſchwächer, dieſes in weit höherem Maße betont wird. Bei Shakeſpeare äußert ſich die Liebe im weſentlichen elementar-urſprünglich ſo, wie ſie ſich zuletzt immer äußert; bei den franzöſiſchen Klaſſikern überladet ſich der Ausdruck mit all den Zufälligkeiten und Beſonderheiten, den geſellſchaftlichen Formeln und Höflichkeitswendungen eines vorübergehenden Zeitmodengeſchmacks.

Daß ein ſo organiſatoriſch begabtes, nach Syſtemen, Regeln, Formen und Ordnungen ſtrebendes Jahrhundert, wie das ſiebzehnte, die Ausbildung der dramatiſchen Formenſprache aufs höchſte begünſtigte, liegt auf der Hand. In der Technik weicht das franzöſiſche Drama weſentlich von dem Renaiſſancedrama ab, und es erwirbt ſich ohne Frage eine Reihe glänzender und blendender Vorzüge, aber auch hier darf man nicht unbedingt folgen. Das Größere und Echtere beſitzen ſchließlich doch die altſpaniſchen und altengliſchen Dramatiker. Deren Form iſt eine Naturform, eine mit dem Inhalt innig verwachſene und urſprünglich mit ihm geborene. Der Inhalt meiſtert die Form, und dieſe wird damit eine beweglichere und veränderliche, individualiſtiſch und charakteriſtiſch. Die Form der franzöſiſchen Klaſſiker iſt hingegen eine künſtliche, eine mehr durchdachte als durchfühlte Form, welche den Inhalt dehnt und reckt, verkürzt und beſchneidet, bis ſie ſich ihn angepaßt hat. Der Inhalt muß ſich der Form unterwerfen, und dieſe iſt etwas Starres, gewiſſermaßen eine Muſterſchablone, die auf jeden Stoff und Gegenſtand angewandt wird, ähnlich wie unſere Schulgrammatiken Schemen für die Anordnung des deutſchen Aufſatzes aufſtellen. Wenn die altengliſchen und altſpaniſchen Dramatiker möglichſt alles, möglichſt viel aus ihrem Stoff herausholen wollen und ihn bald von der einen, bald von der anderen Seite aus betrachten, faſſen Corneille, Racine und Molière feſt das Allerweſentlichſte, den innerſten Kern der Sache ins Auge. Sie ſuchen umgekehrt das Vielfältige auf eine Einheit zu bringen, zuſammenzudrängen, die Fülle zu vermeiden und alles Laub mit der Schere wegzuarbeiten. Sie verrücken nicht den Standpunkt, den ſie einmal eingenommen haben, und ſchlagen einen einzigen, den geradeſten Weg ein zu dem Ziele, dem ſie zuſtreben. Seitenwege, Abwege giebt es nicht. Die möglichſte Kürze, die möglichſte Einfachheit zeichnet ihre Form aus, die vor allem Klarheit und leichte Verſtändlichkeit ſucht.

Das franzöſiſche Drama giebt daher eine ſtrenggeſchloſſene Handlung, ohne alle Nebenhandlungen, ohne jede Weitläufigkeit, die nur das ſagt, was geſagt werden muß, und wenige Perſonen. Die erſten Helden und Heldinnen führen faſt allein das Wort und ſtehen ſo gut wie fortwährend auf der Scene;

alles Licht fällt auf ſie, und die Nebenperſonen umgeben ſie, wie die Höflinge einen König umgeben. Sie ſind oft nur das Echo, das deren Worte wiederholt, nur zum Anhören da und ſinken vielfach ganz zu bloßen Schatten herab.

Das Drama Shakeſpeare's lebt und geht auf in dem Stoff. Es ſtellt die Gedanken, Bilder und Gefühle um ihrer ſelber willen. Es vergißt den Zuſchauer. Das franzöſiſche Drama denkt immer zuerſt an die Wirkungen, die es auf dieſen ausübt. „La scène est sur le théâtre.“ Es will gar nicht die Vorſtellungen in uns erwecken, als ſtänden wir einem Vorgang der Natur gegenüber, viel eher uns nachdrücklich daran erinnern, daß wir es mit einem Werk der Kunſt zu thun haben. Wir ſollen die Hand des Dichters verſpüren, der den Stoff meiſtert, wie die Hand eines Le Nôtre die natürliche Landſchaft meiſterte. — die Geſchicklichkeit ſeiner Einteilung und ſeines Aufbaues, der Spannungserregungen u. ſ. w. Das klaſſiſche Drama der Franzoſen verfügt über all die künſtlichen Mittel, durch welche eine große Verſammlung theatraliſch gefeſſelt werden kann, daß ſie mit geſteigerter Teilnahme den Worten des Dichters folgt; mit der höchſten Schärfe ſtellt es die Gegenſätze auf, ſpitzt es die Konflikte zu, ſo ſehr, daß es zuweilen zu einem deus ex machina ſeine Zuflucht nehmen muß, um die Gegenſätze wieder zu überwinden. So rennt ſich Molière in ſeinem beſtkomponierten Werke, im „Tartüffe“, in dem Beſtreben nach den allerkräftigſten dramatiſch-theatraliſchen Spannungswirkungen zuletzt vollkommen in eine Sackgaſſe feſt. Die klar durchſichtige, einfache und verſtändige Form, welche der geregelte Geiſt des 17. Jahrhunderts heraufführte, konnte für die Entwickelung der Poeſie von großen Vorteilen ſein und war es vielfach auch. Sie lehrte ſie ein vornehmes Maß halten, behütete ſie vor den Ausſchreitungen und Überwucherungen, den Planloſigkeiten und Verworrenheiten, in welche eine Phantaſiekunſt wie die der Renaiſſance ſich leicht verſtricken konnte. Sie beſchützte den Dichter davor, daß er nicht ziellos, beherrſcht von der Bilderfülle ſeiner Außen- und Innenwelt, trunken unter ihnen einhertaumelte, ſondern wahrte ihm ſeine Stellung über ihnen. Aber es war den franzöſiſchen Klaſſikern nicht beſchieden, dieſe Form in vollkommener Freiheit zu entfalten. Vielleicht würden ſie ihr gewaltigere, höhere Reize und Geheimniſſe entlockt haben, hätten ſie ſich ganz und allein von ihrem und dem Genius ihrer Zeit leiten laſſen und den Mut der Selbſtändigkeit beſeſſen. Niemand wäre vielleicht mehr als Corneille dazu berufen geweſen, eine wirklich neue dramatiſche Form zu begründen, welche die Natürlichkeit, Fülle und Vielfältigkeit, ſowie die Unmittelbarkeit der Form des Renaiſſancedramas beſſer vereinigte mit der künſtlichen, durchdachten und geſchicklich überlegenen Stilweiſe des 17. Jahrhunderts. Aber Corneille war ſelber zu ſehr vom Geiſte des Akademicismus beeinflußt, als daß er energiſcher die akademiſchen Geiſter, die ihm die Regeln der Alten vorhielten, von ſich hätte abwehren können. Die abgöttiſche Verehrung vor allem Autoritären, Überlieferten,

durch die Jahrhunderte Geheiligten war dieſer Zeit zu tief ins Blut übergegangen, und ſo warf ſie all die Errungenſchaften der Form des Renaiſſancedramas über Bord und ſuchte ihr Heil in der ſklaviſchen Nachahmung des antiken Dramas. Ein urſprünglich verwandter Geiſt drängte die franzöſiſchen Klaſſiciſten den altrömiſchen Tragikern und Komödiendichtern gewiß in die Arme, aber die Pedanterie, der ganz äußere Form- und Regelzwang, dem ſie huldigten, die Sucht nach der unmittelbaren Kopie der alten Vorbilder, — ſie waren zuletzt das Ergebnis der großen, allgemeinen Geiſtesunfreiheit und der Individualitätsloſigkeit des 17. Jahrhunderts. Der Autoritätszwang legt die Entwickelung lahm, und ſo gelang es den Franzoſen nicht, wie es den ſpaniſchen und engliſchen Volksdramatikern gelungen war, ein für die Weltlitteratur wirklich neues und eigenartiges Drama zu begründen. Das ihrige bleibt in den Formen des altrömiſchen Dramas allzuſehr ſtecken und bedeutet mehr eine Rück- als eine Fortbildung. Aus den halbverſtandenen Theorien des Ariſtoteles zogen die Boileau-Geiſter der Zeit das berühmte Syſtem von den drei Einheiten, welches die Dichter in die engſten Feſſeln einſchnürte und an jeder freieren Bewegung hinderte, und vor allem auch das eigentlich dramatiſche Leben, welches die Renaiſſancekunſt ſo außerordentlich gefördert hatte, von neuem verkümmern ließ. Die Forderung der Einheit der Handlung und des Intereſſes war gewiß eine kluge und berechtigte, im Weſen der Kunſt begründete Forderung, welche dem Dramatiker allen Spielraum ließ und ihn doch davor bewahrte, über alle Schranken hinweg ſich ins Unermeßliche zu verlieren, — mochte ſie auch andererſeits, pedantiſch aufgefaßt, eine gewiſſe Magerkeit mit ſich heraufführen, die dem ganzen klaſſiſchen Drama der Franzoſen anhaftet. Von höchſter Pedanterie aber waren die Schulſtubenforderungen nach der Einheit der Zeit, und vor allem der des Ortes. Die Dauer der Handlung eines Dramas ſollte ſich nicht über einen Zeitraum von 24 Stunden ausdehnen, was in einem Werke vorgeht, in der Wirklichkeit in 24 Stunden ſich abgeſpielt haben, — und niemals ſoll die Scene, auf der die Vorgänge ſich abſpielen, eine andere werden. Dieſe künſtleriſch ganz ſinnloſen Vorſchriften waren die geheiligteſten Regeln des franzöſiſchen Dramas, Regeln um der Regeln willen, welche die Dichtung erſt recht der Natur und dem Natürlichen entfremdeten. Sie führten zu den ſeltſamſten Widerſinnigkeiten. Im Vorzimmer der Gewaltherrſcher kommen die Verſchwörer zuſammen, um ihre Anſchläge gegen deſſen Leben zu beraten, und ſtatt, daß wir die dramatiſchen Handlungen, die wichtigen, entſcheidenden Vorgänge vor unſeren Augen ſich abſpielen ſehen, löſt ſich das Drama wieder vielfach in eine Reihe von Erzählungen, Botenberichten, Erinnerungen, Betrachtungen und Reflexionen auf. Das packend Sinnliche des Renaiſſancedramas geht verloren, und das Geredete überwiegt das Geſtaltete. Wir ſtehen über und jenſeits der Erſcheinungen und Vorgänge und nicht in ihnen.

Das altfranzöſiſche volkstümliche Theater hatte endgiltig abgeſchloſſen, als im Jahre 1548 der bekannten Genoſſenſchaft der „Confrères de la Paſſion“ die fernere Aufführung der Myſterienſpiele ſtreng verboten wurde. Das gelehrte, aus der Nachahmung Seneca's hervorgegangene Drama, wie es die Ronſard'ſche Schule, Etienne Jodelle und Garnier begründet hatten, wandte ſich ausſchließlich an die Kreiſe der höheren Bildung und kam nur in enggeſchloſſenen Privat-Geſellſchaften, in Schulräumen und in den Höfen einzelner Vornehmen zur Aufführung. In den Provinzen zogen einzelne Berufsſchauſpielertruppen wandernd umher, bei welchen auch der Poet und Dramaturg nicht fehlte, der raſch für das Tagesbedürfnis ein Stück zurechtzuzimmern verſtand. Erſt im Jahre 1600 aber gelang es einer dieſer Truppen, in Paris feſten Fuß zu faſſen, der Truppe des Maraistheaters, die im Hôtel d'Argent ſpielte und faſt drei Jahrzehnte lang die Alleinherrſchaft behauptete, bis ſich 1629 eine zweite Geſellſchaft im Hôtel de Bourgogne feſtſetzte, den Titel als „Schauſpieler des Königs“ erwarb und jene überflügelte. Die Blütezeit des Maraistheaters von 1600—1628 fällt mit der des Alexander Hardy (1560—1630) zuſammen, des unmittelbaren Vorläufers Corneille's. Ein höchſt fruchtbarer Schriftſteller, der franzöſiſche Lope de Vega, wenn auch bei weitem nicht an Talent, ſo doch an Leichtigkeit und Vielſeitigkeit des Schaffens und mit dem Spanier eins in dem Bekenntnis, daß der Dramatiker allein nach dem Geſchmack und den Bedürfniſſen des Publikums ſchreiben ſoll. Zehn Jahre lang war er als Theaterdichter mit den Schauſpielern in der Provinz umhergezogen, erhielt für jedes Werk, das er ſchrieb, ein für allemal die runde Summe von drei Thalern und lernte dabei jedenfalls genau kennen, was der Menge gefiel. Das Maraistheater lebte faſt ganz allein von den Erzeugniſſen ſeiner Feder und lebte gut davon. Hardy galt ſeinen Zeitgenoſſen für den erſten aller Dramatiker, und ſelbſt Corneille machte eine Verbeugung vor ſeinem Genie. Bei ihm geht noch alles wie in einem Chaos durcheinander; bald giebt er noch ganz formloſe, romanartige Dramenklitterungen mittelalterlichen Stiles, bald tritt er in die Wege der italieniſchen und ſpaniſchen Dramatiker, und dann wieder ſucht er auch Fühlung mit der gelehrten und regelrechten Tragödie der Jodelle-Nachfolger. Jedenfalls beſaß er eine ſichere Witterung für die beſonderen Neigungen des franzöſiſchen Nationalgeſchmacks, die Vorliebe für ſchöne Sentenzen und allerhand rhetoriſchen und deklamatoriſchen Pomp, worin er ſelbſt das eigentliche „Geheimnis der Kunſt“ erblickte. Klingende Worte, tönende Tiraden, große Vergleiche, Erzählungen ſtatt der Handlungen, ein gärendes Durcheinander von Erinnerungen an das antike, das italieniſche und ſpaniſche Drama, — das alles kennzeichnet die unter Hardy's Einfluß ſtehende Dramatik im erſten Drittel des ſiebzehnten Jahrhunderts. Der Erfolg der „Aſträa“ überſchwemmte auch die Bühne mit zahlreichen Schäferpoeſien, und kaum einer, der nicht eine Paſtoraldichtung

in Nachahmung der Taſſo und Guarini geſchrieben hätte. Chapelain, George de Scudéry (1601—1667), der Bruder der Romanſchriftſtellerin Madeleine de Scudéry, und Jean de Mairet aus Beſançon (1604—1687) entdeckten dann die Autorität des Ariſtoteles, von deſſen drei Einheiten weder Jodelle und Garnier, noch auch Hardy etwas wußten, und kämpften für die einzige und höchſte Giltigkeit ſeiner dramaturgiſchen Vorſchriften, denen man ſich bedingungslos unterwerfen müſſe. Kein Heil außer bei Ariſtoteles. Mairets „Sophonisbe“ bedeutete einen weiteren Schritt auf der von Ronſard, Jodelle und Malherbe eingeſchlagenen Bahn der gelehrten Nachahmung der antiken Poeſie, des äußeren Formalismus und der Regelrechtigkeit. Sie iſt die erſte eigentliche klaſſiſche Tragödie der Franzoſen, inſofern ſie als die erſte das Geſetz der drei Einheiten ſtrenger beobachtete. Sieben Jahre nach ihr erſchien der „Cid“ Corneille's, die Zeit der höchſten Reife und Ausbildung dieſer Kunſt der feierlichen Würde, der pathetiſchen Deklamation, der Ordnung und Regel, der äußeren Formreinheit einleitend und heraufführend.

Pierre Corneille wurde, als Sproß einer gutbürgerlichen Familie im Jahre 1606 zu Rouen geboren und ging bei den Jeſuiten ſeiner Vaterſtadt in die Schule. Er ſtudierte dann die Rechtswiſſenſchaft, doch ohne Neigung und beſonderen Erfolg. 1629 erſchien er mit ſeinem Erſtlingswerk „Mélite“ auf der Bühne des Marais-theaters, welches ihm einen guten Erfolg einbrachte, und gleich den vier nächſtfolgenden Luſtſpielen, ſowie der Tragikomödie „Clitandre“ noch in den Geleiſen der italieniſchen und ſpaniſchen Verwechslungs- und Verkleidungskomödie einherging. Mit der „Medea“ (1635) betrat er alsdann das Gebiet des Tragiſchen, das er als ſein eigentliches Gebiet anſehen durfte, und nur das nach dem Spaniſchen des Alarcon gearbeitete Luſtſpiel „Der Lügner“ unterbrach noch einmal eine lange Reihe von Tragödien. Die Jahre der höchſten Schaffenskraft dauerten nicht lange. Von 1636—1640 erſchienen die ausgereifteſten Werke des Dichters: der „Cid“, der mit ſtürmiſcher Begeiſterung aufgenommen wurde, wie kein anderes Werk Corneille's die Geiſter in Erregung verſetzte und einen lebhaft geführten Kampf um Ariſtoteles, die drei Einheiten und die einzige Muſtergiltigkeit der antiken Dramas entzündete. Die Akademie ſuchte die allgemeine Bewunderung zu dämpfen und fand in der Dichtung noch mancherlei Verſtöße gegen die heiligen Regeln und Schulgeſetze. Corneille ging in ſich und ſuchte noch peinlicher dieſe zu erfüllen. Drei Jahre lang hielt er ſich von der Bühne zurück, um dann auf einmal drei Römertragödien hinauszuwerfen: „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“. Schwächer ſind ſchon die Schöpfungen der vierziger Jahre, der „Tod des Pompejus“, „Rodogune“ und „Heraklius“; doch ſtand der Dichter damals auf der Höhe ſeines Ruhmes, auch ſeinen Zeitgenoſſen galt er als der unbeſtritten erſte Dramatiker der Zeit, und er konnte in vollen Zügen das

Frohgefühl genießen, dem reinſten Empfinden und Denken ſeiner Zeit- und Volksgenoſſen Ausdruck verliehen zu haben. Auch die Akademie, welche nach der Aufführung des „Cid“ eine ſo ſtrenge Kritik an dieſem Werk ausgeübt hatte, unterwarf ſich der öffentlichen Meinung und erwählte ihn 1647 zu ihrem Mitglied. Dann aber wurden dem Dichter nur noch Enttäuſchungen zu teil. Ein neues Geſchlecht war herangewachſen, das ihm kühler und teilnahmloſer gegenüberſtand. Die Begeiſterung der Zuſchauer beflügelte ſeinen Geiſt nicht mehr, und er gehörte nicht zu den großen Einſamkeitspoeten, welche der Ermunterung und des Beifalls entbehren können. Racine's aufſteigendes Geſtirn verdunkelte das ſeine, und was er noch ſchrieb, hat weder damals, noch ſpäter rechten Erfolg gefunden. Die letzten Jahre ſeines Lebens, denen Kummer und Sorgen nicht fern blieben, verbrachte er in ſtiller Zurückgezogenheit und ſtarb 1684 zu Paris.

Pierre Corneille.
Nach einem Stich von R. Picart.

Corneille, noch ein Sproß jenes älteren, freieren und kernhafteren Geſchlechtes, das in der Zeit vor der höchſten und letzten Ausbildung des abſolutiſtiſchen Gedankens herangewachſen war, der erſte große Dramatiker der Franzoſen, blickt noch immer mit einem Auge der Wehmut zu der beweglicher-lebendigeren Bühnenkunſt der Vergangenheit zurück. Nicht ohne alles innere Widerſtreben unterwarf er ſich dem ſtrengeren und äußeren Ariſtoteliſchen Regelzwang, mit dem in ſeinen Tagen die Gelehrſamkeit, das Akademikertum und die blinde Verehrung der Antike die Poeſie umſchnürten, und ein Seufzer entringt ſich ſeiner Bruſt, daß um dieſer Regeln willen ſo viele ſchöne Stoffe von der Bühne verbannt bleiben müſſen. Doch im

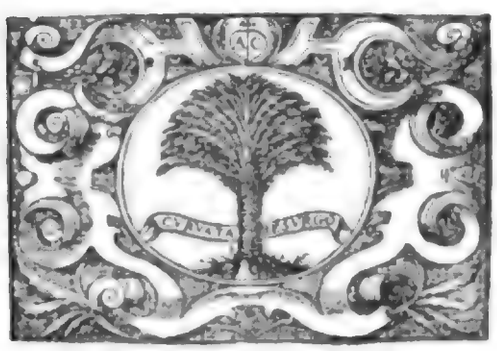
innerſten Kern ſeines Weſens iſt er ſelbſt ein Geiſt, der klare Vorſchriften und Formen über alles hochſchätzt, ein Richelieu der Litteratur, der ſich Geſetzen und Autoritäten unterwirft, um ſelber wieder Geſetze und Autoritäten aufzuſtellen.

Corneille's Geburtshaus.

Ein Dichter der abgemeſſenen kunſtvollen Bewegungen, der feierlich-erhabenen Würde, des ſchwungvollen Faltenwurfes. Er predigt das Männliche, Starke und Heldenhafte, — aber er predigt es noch mehr, als daß er ſelber tief und wahrhaftig den Mann und den Helden in ſich trägt, und ſo bekommen alle ſeine Geſtalten einen prahleriſchen Zug, eine erkünſtelte theatraliſche Haltung; ſie verkünden ihren Ruhm ſelber am lauteſten, und mit der Zunge immer noch um ein weniges lauter als durch ihr Thun und Handeln. Sie ſind immer und in jedem Augenblicke nur heldenhaft, tapfer und ſtark, fromm und tugendhaft, ganz nur Eiſenfreſſer, und dem Zuhörer kommt nicht ein einziges Mal auch nur die leiſeſte Furchtanwandlung, ſie

könnten ſich einmal für die Dauer eines halben Augenblickes vergeſſen und eine menſchliche Schwäche, ein Schwanken zeigen, eine natürliche Regung der Furcht oder ein milderes Empfinden, das vorübergehend ihren entſchloſſenen Heroismus aufhebt. Wenn der Corneille'ſche Cid den Vater ſeiner geliebten Ximene im Zweikampf erſchlägt, ſo hat er alle möglichen Heldiſchkeiten in Bereitſchaft; er will ſofort ſein eigenes Leben und ohne ein Zucken der Augenwimper dahingeben, aber irgend ein Wort der Tröſtung, ein herzliches Wort des Mitleids mit dem Schmerz der Tochter kommt nicht über ſeine Lippen. Man hat das ironiſche Empfinden, daß weder der Cid noch Ximene die furchtbare Tragik ihrer Lage tiefer verſpüren, vielmehr nur in Reden großes Aufheben davon machen und im Herzen froh ſind, daß ſie eine ſo wunderbare Gelegenheit haben, ihren Heroismus an den Tag zu legen. Viel ſchärfer und grotesker tritt dieſer unmenſchlich-unnatürliche Heroismus noch in der „Horatius"-Tragödie hervor; die Kaltblütigkeit, mit welcher dieſer tapfere Römer die eigene Schweſter erſchlägt, die vollkommene Unempfindlichkeit gegen die natürlichſten Herzensregungen, der Stolz, mit dem er ſich ſeiner That nur rühmt, läuft zuletzt auf eine Karikatur der Heldenhaftigkeit hinaus, wie der chriſtliche Märtyrer „Polyeucte" faſt zu einer Karikatur allen Märtyrertums wird. Die Sache kehrt ſich gerade um, wie ſie in Wirklichkeit zu verlaufen pflegt. Die böſen Heiden werden im Grunde zu den harmloſeſten, gutherzigſten Weſen, die ſich alle nur erdenkliche Mühe geben, den Chriſten zu retten. Aber dieſer will nun einmal durchaus ſterben, er hat keinen, auch nicht einen einzigen anderen Gedanken, als den, wie ſüß der Tod für die Kirche iſt, und warum ſoll man zuletzt einem Menſchen nicht den Gefallen thun und ihn verbrennen, wenn er es denn durchaus haben will? Von einem tragiſchen Empfinden iſt da wenig mehr zu verſpüren. Man ſieht, daß nicht das Griechendrama, ſondern ein Seneca das große Vorbild der klaſſiſchen Tragödie der Franzoſen iſt. Corneille will Ideale aufſtellen, große Beiſpiel- und Muſtermenſchen, denen wir nachſtreben ſollen. Das ſind keine Geſtalten, die unmittelbar aus einer erhaben fühlenden und lebenden Dichternatur hervorgefloſſen ſind, ſondern erſonnene und mit dem Verſtand erdachte Geſtalten, durch und durch abſtrakte Tugendhelden, die uns ein Prediger und Redner anempfiehlt, um in erſter Linie auf unſeren Willen zu wirken. Corneille's Ideale ſind die tragenden Ideale des 17. Jahrhunderts. Er predigt im „Horatius" die rückſichtsloſe Hingabe des Menſchen an den Staat, die Unterwerfung aller menſchlichen Gefühle unter das Bewußtſein des Staatsbürgertums, er verherrlicht in „Cinna" den Monarchismus und den Alleinherrſcher, der durch Klugheit und Milde die Gegner entwaffnet und ſich zu Freunden macht, die Eintracht unter den Kindern derſelben Nation, er verkündigt im „Polyeucte" die Frömmigkeit, die volle Hingabe an die Autorität der Kirche, denn der Held iſt mehr nach außen hin ein Chriſt, ein Ceremonienchriſt,

ein Chriſt des äußeren gerechten und frommen Handelns, als eine innerlich glutvolle religiöſe Natur, wie etwa Calderons „ſtandhafter Prinz“. Im „Cid“ aber macht Corneille ſeine Verbeugung gegen die Autorität der Geſellſchaft und fordert, indem er im ſpaniſchen Geiſte die Ehre über die Liebe ſtellt, die ſtrenge Unterwerfung unter Herkommen und Sitte. Das Heroiſche iſt das, was Corneille empfiehlt und predigt. Tief innerlich aber huldigt auch er reichlich genug dem galanten und femininen Geiſt der Litteratur des Hôtels Rambouillet. Weſentlich ſind es die ſchönen Augen Emiliens, welche Cinna zum Verſchwörer gegen Auguſtus werden laſſen, und das Handeln ſeines Nebenbuhlers Maximus wird ganz allein durch die Liebe beſtimmt. In der „Rodogune“ aber dreht ſich alles um ſie. Auch die Corneille'ſchen Männer ſind mehr Schürzenhelden, als es auf den erſten Blick Anſchein hat; ihr Dichten und Trachten hängt vielfach vom Weibe ab, und etwas haben auch ſie von einem Rohre an ſich, bewegt vom Winde der Weibergunſt.


LE CID
TRAGI-COMEDIE
A PARIS,
Chez AVGVSTIN COVRBE', Imprimeur & Libraire de Monſeigneur frere du Roy, dans la petite Salle du Palais, à la Palme.
M. DC. XXXVII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Faksimile der Titelſeite der erſten Druckausgabe des „Cid“ vom Jahre 1637.
(S. Jules le Petit, a. a. O.)

Die dramatiſchen Wirkungen ſcharf aufeinanderſtoßender Gegenſätze hat Corneille wie kein anderer ausgebeutet. So ſcharf ſtoßen dieſe Gegenſätze aufeinander, daß ſie nicht mehr natürlich, ſondern berechnet und erklügelt erſcheinen. Der Verſtand überwiegt das einfache Empfinden. Mit juriſtiſcher Spitzfindigkeit zergliedern ſeine Helden und Heldinnen ihr Gefühl und Handeln in langen Selbſtgeſprächen, wägen kalt und kühl Gründe und Gegengründe aneinander ab, ſo daß dabei alle echte und unmittelbare Leidenſchaft verloren geht. Das ſcharfe, verſtandesmäßige Antithetiſche, die berechnet mathematiſche Zergliederung und Gegenüberſtellung bildet das eigentliche Weſen der Corneille'ſchen Poeſie: im Großen

und in allem Kleinen tritt es hervor, in der Handlung und in der Charakteriſtik, in der Scenenführung, in der Rede, im Bau des Verſes. Der aus zwei genau ſymmetriſchen Hälften beſtehende, gerade in der Mitte auseinanderfallende Alexandriniſche Vers, der große Vers der klaſſiſchen Poeſie der Franzoſen: in ſeinem Bau verkörpert er den ganzen Geiſt des 17. Jahrhunderts, den ganzen Geiſt der Corneilleſchen Dichtung, die Pſychologie, für welche die Seele in zwei vollkommen gleiche Hälften und Gegenſätze auseinanderklappt. Die bunte, abwechslungsreiche Natur mit ihren feinen Schattierungen und zarten Übergängen,

Corneille's Sterbehaus.

welche derartige ſchroffe Einſeitigkeiten und Gegenſätzlichkeiten nicht kennt, verliert bei einer ſolchen künſtleriſchen Anſchauung. Corneille's Charakteriſtik iſt daher hart und kalt; ſie kennt nur abſtrakte Tugendhelden und abſtrakte Böſewichter. Die Handlung hat etwas Maſchinen-

Digitized by Google

artiges an ſich, und man ſieht deutlich ein rein mechaniſches Räderwerk, von dem ſie getrieben wird. Man ſieht äußere, doch keine inneren Entwickelungen. Jähe Umſchläge, plötzliche Umwandlungen und Umkehrungen ſind bei dem Dichter nicht ſelten. Aber alles, was die äußere Form angeht, der dramatiſche Aufbau u. ſ. w., kann ſich mancherlei Vorteile ziehen aus ſolcher Betrachtungsweiſe. Alles tritt in ſcharfen und klaren Linien vor uns hin, deutlich und höchſt wirkungsvoll. Wie ein Redner erſten Ranges hat Corneille ſeinen Stoff aufs vortrefflichſte disponiert. Wir wiſſen von vornherein, wo er hinaus will, und verfolgen mit Spannung, wie er die Sache von allen Seiten beleuchtet, prall nebeneinanderſtellt, was an ſtärkſten Gegenſätzen in ihr enthalten iſt; unſer Verſtand und Geiſt wird gefeſſelt durch ſeine Kunſt der Logik und Dialektik, durch ſeine Spitzfindigkeit, durch ſeine ſcharfſinnige Feinheit, mit der er Gründe und Gegengründe aneinander abwägt. Er beſticht uns durch das Pathos ſeiner Rede, die Würde und Feierlichkeit ſeiner Deklamation, durch Sentenzen und Betrachtungen, am gewaltigſten aber erſcheint ſeine Beredſamkeit, wenn er plötzlich und überraſchend ein Epigramm, ein geflügeltes Wort, das in kürzeſtem Ausdruck ein großes Empfinden, eine große Situation zuſammenfaßt, unter die Zuſchauer ſchleudert, in all jenen bekannten Corneille'ſchen Stellen, dem Worte des Auguſtus: „Soyons amis, Cinna . . .“, — in Cids: „A moi, comte, deux mots“, in Medea's „Moi“, das ſie Nerinen antwortet:

„Treulos iſt Dein Gemahl, es haßt die Heimat Dich,
Was bleibt Dir, Armen, in ſo großem Unglück?“
Medea: Ich!
Ich, ſag' ich, das genügt, —

oder wenn der alte Horatius Julien, welche die Flucht des jungen Horatius entſchuldigen will, heroiſch entgegnet:

„Was konnte einer ganz allein gen drei
Im Kampf beginnen . . .“
Der alte Horatius: Sterben!

Das heroiſche Pathos ſolcher Worte, die Wucht und Energie des Geiſtes, welche in ihnen zum Ausdruck kommt, beſitzt Jean Racine (1639—1699) nicht mehr. Aber dieſer iſt dafür auch freier von den Härten, Nüchternheiten und Plattheiten, zu denen Corneille plötzlich aus ſeinen Höhen hinabſinkt. Die größere Formvollendung beſitzt der Jüngere. Schöner und klangreicher, ſinnlich wohlgefälliger klingt ſein Vers; ausgeglichener iſt bei ihm alles, runder und harmoniſcher, feiner gegeneinander abgetönt, eleganter. Corneille verkörpert das Geſchlecht der erſten Jahrhunderthälfte, Racine das Geſchlecht der zweiten Hälfte. Dort atmet der Geiſt Richelieu's, hier der echte Geiſt des Zeitalters Ludwigs XIV. Der Unterſchiede ſind genug. Die reichere Schöpfernatur, die ſtärkere Originalität ſteckt in den Werken Corneille's. Corneille hat die neue Kunſt eigentlich

begründet, er hat ihr Bahn gebrochen, ihr Geſetze gegeben. Er hat gekämpft und gerungen, und darum irrt er auch leichter, darum iſt er

Jean Racine.
Nach einem Stich von Edelinck.

härter und ſpröder. Racine braucht nur zuzugreifen, feſtzuhalten, was jener für ihn erworben hat, zu glätten und zu feilen. Er genießt, wo

Digitized by Google

jener arbeitete. Der Sinn für das Äußerliche, Beſtechende, Prunkende und Luxuriöſe, das der Zeit des Sonnenkönigs eigen, bringt Racine ſtärker zur Geltung als Corneille. Die letzten Spuren der freieren und beweglicheren Renaiſſancekunſt, die letzten ſpaniſchen Elemente, welche dem älteren Dichter noch anhaften, hat der Jüngere abgeſtoßen. Er, der Freund und Zeitgenoſſe Boileau's, vielfach von dieſem beeinflußt, hat ſich völlig der Antike unterworfen und ſchmiegt ſich ihr inniger an. Das Vermögen der Nachempfindung und Nachahmung erſcheint bei ihm aufs vollkommenſte entwickelt. Die Unterwerfung unter die Autorität, unter die Regeln, unter die drei Einheiten iſt ihm etwas Natürliches und Selbſtverſtändliches geworden. Leichter und ungezwungener bewegt er ſich in den Feſſeln, an denen Corneille noch dann und wann unwirſch ſchüttelte. Racine empfindet nichts von einem Gebundenſein, ſelber fühlt er ſich frei, und darum erſcheint auch alles bei ihm ungezwungener, natürlicher und notwendiger.

Es iſt offenbar der Sproß eines verweichlichteren und verweiblichteren Geſchlechts. Das männlichere Weſen Corneille's iſt ihm abhanden gekommen, das Starre und Herbe, das Großartige, das in deſſen Weltanſchauung, in deſſen Wollen und Fühlen noch ſteckt. Corneille's Blick iſt auf das Allgemeine gerichtet; ſein höchſtes Ideal ruht in dem Begriff Staat eingeſchloſſen, deſſen Macht und Größe ihm vor allem am Herzen liegt. Ihm will er Bürger erziehen, Männer, die ihm alles opfern, tapfere Streiter, wie die Horatier und Kuriatier, ſtrenge Pflichtmenſchen, die auch ihre Liebe dem Wohle des Ganzen unterordnen. Racine iſt eine häuslichere Natur, und er blickt auf das Private, das Intime und Reinperſönliche. Wenn jener Staatsmann und Politiker iſt, gewiſſermaßen immer im Parlamentſaal daheim, ſo lebt Racine in der Geſellſchaft, im Salon, unter den Damen und Herren des Hofes. Corneille verkörpert die Ideale, denen die Zeit nachleben ſoll, Racine die Gefühle, denen ſie wirklich nachlebt, jener ſpricht von ihren Pflichten, dieſer von ihren Leidenſchaften. Als Künſtler beſitzt der Jüngere feſteren Boden unter ſeinen Füßen. Er ſteht dem Natürlichen und Ungezwungenen um einen Schritt näher. Er verlangt von den Menſchen nicht ſo viel wie ſein Vorgänger, und dieſe geben ſich daher nicht ſo geſchraubt, ſo erhaben und ungewöhnlich. Racine predigt nicht ſo viel wie Corneille, er nimmt die Menſchen mehr, wie ſie ſind, und will für die eigene Perſon nicht ſo viel ſcheinen wie jener, er giebt ſich ſeinen Trieben und Neigungen hin, ihm genügt das Erkennen, Schildern und Beſchreiben, während Corneille ſich Muſtermenſchen konſtruiert, ausſinnt und ausdenkt. Das Verſtandesmäßige und Erklügelte, das Berechnete und Mathematiſche ſtört bei dem Jüngeren bei weitem nicht ſo, wie bei dem Älteren. Man kann Corneille mehr bewundern und anſtaunen, doch dieſes Bewundern und Anſtaunen hat etwas Kaltes und Froſtiges an ſich, weil wir bei ihm zu viel Poſe des Großartigen ſehen. Racine weiß uns jedenfalls mehr zu erwärmen, zu rühren und

zu ergreifen. Im Grunde iſt er echter und wahrer als jener, wenn auch kleinlicher, weichlicher und jämmerlicher.

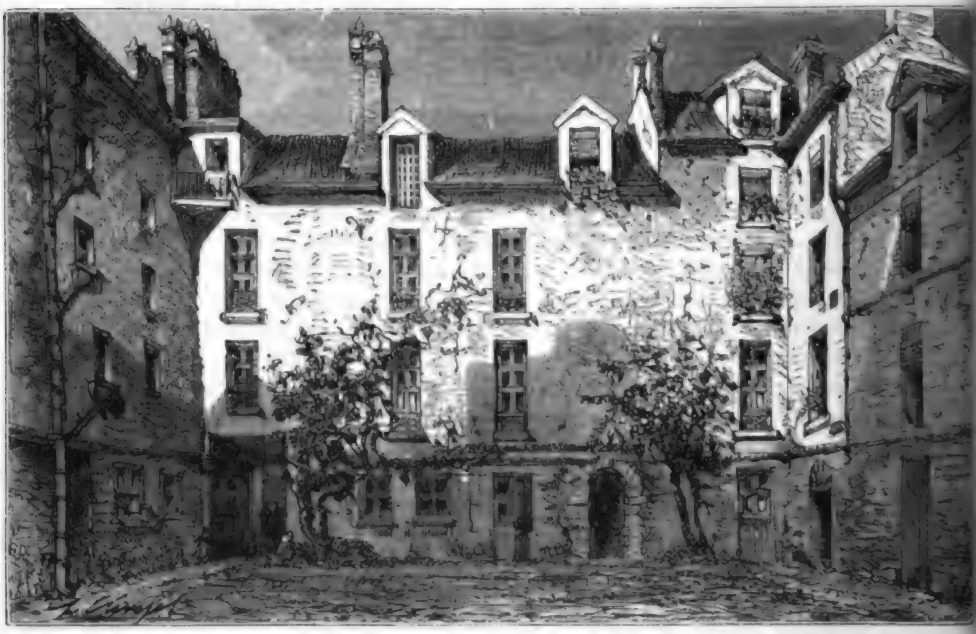
Für ihn giebt es nur einen großen Stoff: die Liebe. Seine Weiber und Männer haben weſentlich nur ſie im Kopfe. Die Helden ſchmachten, die Weiber raſen. Als die „Berenice“ aufgeführt worden war, ſpottete ſein Freund Chapelle:

„Mariechen ſchreit ach! Mariechen ſchreit wehe!
Mariechen jammert nach der Ehe . . . .“

Das Epigramm charakteriſiert nicht ganz ſchlecht und nicht ganz ungerecht den Feminismus der Racine'ſchen Tragödie. Sie kennt mehr Heroinnen als Heroen. Die Frau iſt die ſtärkere, größere und bedeutendere Natur, ſie beſitzt mehr Leidenſchaft als der Mann. Sie iſt zunächſt auch der aktivere Teil. Die Racine'ſchen Männer erſcheinen den Frauen gegenüber vielfach ſchlaff und weichlich. Ein wirkliches Ideal- und Ideenleben darf man bei dieſem Dichter nicht zu finden hoffen. Seine Tragödie ruft dann und wann unwillkürlich die Erinnerung an die großen Verbrecherprozeſſe jener Zeit wach, in welche die vornehmſte Geſellſchaft ſo tief verſtrickt war, daß es der König für höchſt geraten hielt, die Unterſuchungen ſchleunigſt niederzuſchlagen. Racine's Heldinnen und Helden haben zum Teil etwas gemeinſam mit den Gräfinnen, Marquiſen und Prinzeſſinnen, die als Kundinnen der großen Giftmiſcherinnen La Voiſin und La Vigoureuſe damals arg bloßgeſtellt wurden. Etwas Kleinliches und Jämmerliches lauert auf dem unterſten Grund dieſer Poeſie. So viel Dämonismus in ihr zu ſtecken ſcheint, ſo wild und raſend die Leidenſchaft ſich gebärdet, ſo furchtbare Worte die Eiferſucht und die Rache in den Mund nehmen, ſo ſchrecklich die Thaten ausſehen: durch all das Idealiſierte, das ins Pathetiſch-Tragiſch Erhobene fühlt man den Geiſt einer Liebe, wie ſie am Hofe Ludwigs XIV. und in der damaligen Geſellſchaft gepflegt wurde, und die man, wie ſie wirklich ausſah, am beſten bei Molière kennen lernt. Viel Intriguenweſen, Eiferſüchtelei, Freundlichkeit ins Geſicht hinein und Bosheit hinter dem Rücken, Tücke und Falſchheit, Neid und Zank, mehr Galanterie und Höflichkeit, als wirkliche Empfindung: alles das ſchleppt die Racine'ſche Tragödie mit ſich, ohne daß man eigentlich merkt, daß der Dichter ſelbſt über dieſem Kleinlichen und Jämmerlichen ſteht. Jede Dichtung enthüllt mit unbarmherziger Wahrheit die innerſte Seele, den Charakter ihres Dichters. Unbewußt enthüllt er ſich in ſeinem Werke in ſeiner ganzen Nacktheit. Er mag noch ſo ideal und groß, noch ſo ſittlich, noch ſo tugendlich ſprechen, ſteckt das Ideale, das Sittliche nicht wirklich in ihm, ſo wird ſeine Dichtung uns am vollkommenſten ſein wahres Sein aufdecken. Und auf kleinliche Jämmerlichkeiten ſtößt man bei Racine genug, wenn man in den Darſtellungen ſeines Lebens umherblättert.

Wie Corneille entſtammte er einer gutbürgerlichen Familie und war zu La Ferté-Milon in der Provinz Champagne geboren. Früh verlor

er seine Eltern und kam, nachdem er seinen ersten Unterricht zu Beauvais genossen hatte, in das durch Arnaulds und Pascals Namen berühmt gewordene Stift Port Royal, wo dem aufgeweckten und lernbegierigen Knaben durch Männer wie Nicole, Lemaistre, Hamon, Lancelot die damals bestmögliche Erziehung zu teil wurde. Er widmete sich dem Studium der Theologie, aber bald nahm ihn das Theater gefangen, und zum Entsetzen seiner frommen Verwandten, der puritanisch ehrbaren Einsiedler vom Port Royal, verkehrte er aufs innigste mit den tiefverachteten Leuten vom Theater,



Racine's Wohnhaus in der Straße du Marais zu Paris.

welche jenen als die eigentlichen Genossen Beelzebubs galten. Es kam deshalb zum Bruch mit seiner Familie, und der Dichter rächte sich an seinen alten Lehrern in nicht gerade erhebender Weise und gerade zu einer Zeit, als das Port Royal unter schweren Verfolgungen litt. Aufs engste verkehrte er mit Molière, Boileau, La Fontaine, Chapelle, den Führern der jüngeren Litteratur, die damals der älteren den Abschiedsbrief geschrieben hatte. Das schöne Fräulein du Parc, Molières erste Schauspielerin, nahm sein Herz gefangen, und als diese im Jahre 1668 starb, fiel er in die Fesseln der Madame La Champmeslé, deren schauspielerischer Ruhm am innigsten mit dem seiner Tragödien verknüpft ist. Molière führte

Digitized by Google

ſeine beiden erſten noch ſchwächeren Anfängerwerke „La Thebaïde“, eine Bearbeitung von Euripides' „Phöniſſen“ (1664) und den „Alexandre“ (1665) auf, er ſtellte ihm auch gelegentlich ſein Börſe zur Verfügung. Dankbarkeit gehörte freilich nicht gerade zu den großen Tugenden Racine's. Den erſten großen durchſchlagenden Erfolg, der ſeinen Ruhm begründete, brachte ihm die „Andromache“ (1669). In dieſer Tragödie offenbarte der Dichter bereits das Weſentlichſte ſeines Könnens, die Malerei und Beſchreibung einer Liebe, die fortwährend umſchlägt, die in dem einen Augenblick die geliebte Perſon mit allen Ehren ſchmücken möchte und im nächſten mit dem Dolch auf ſie ſtürzt, das Eigentlichſte ſeines Fühlens und Denkens und ſeiner formalen Geſchicklichkeit. Schmachtende Anbetung und Galanterie, Eiferſucht, Rache- und Haßgefühl ſind ihre weſentlichſten Elemente. Das Thun und Treiben der Racine'ſchen Helden und Heldinnen beſteht in einem unausgeſetzten Intriguieren gegeneinander. Einer nützt den andern für ſeine Zwecke aus, indem er die Liebe, die er dem andern einflößt, als eine Macht benutzt, um ihn ſich ſeinen Plänen geneigt zu machen. Einer hintergeht den andern und macht ihm falſche Vorſpiegelungen. Pyrrhus, der Sohn des Achilles, liebt die gefangene Andromache, ohne wiedergeliebt zu werden. Ihn wiederum liebt Hermione, die aber von Pyrrhus verſchmäht wird. Oreſtes liebt ſeinerſeits unglücklich Hermione. So läuft einer hinter dem andern her, ein unglücklich Liebender, bittend, jammernd, drohend, fluchend. In jedem ſteckt in innerſter Seele ein Stück Brutalität und Verſchlagenheit. Die Liebe des Pyrrhus iſt von dem Schlage, wie die Liebe vieler Racine'ſcher Helden und Heldinnen. Der tapfere, galante Held ſtellt die mit ſo großer „tendresse“ angebetete Andromache klipp

ŒUVRES
DE
RACINE.
TOME PREMIER.

A PARIS,
Chez PIERRE TRABOÜILLET,
dans la Galerie des Priſonniers,
à l'Image ſaint Hubert.

M. DC. XCVII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Titelſeite des erſten Bandes der zweibändigen Geſamtausgabe der Racine'ſchen Werke

vom Jahre 1697, der letzten von Racine noch ſelbſt beſorgten und erſten vollſtändigen Ausgabe, die auch „Eſther“ und „Athalie“ enthält. Dieſe erſte ſehr geſuchte Ausgabe liegt allen ſpäteren als Text zu Grunde. (S. Jules Le Petit, a. a. O.)

und klar vor die Wahl: entweder erhört ſie ihn, oder er wird ſeine Macht gebrauchen und ihren heißgeliebten Sohn Aſtyanax dem Tode ausliefern. Sobald er glaubt, ihre Gunſt erlangt zu haben, iſt er voller Zärtlichkeit und Aufopferungsfähigkeit, fühlt er ſeine Liebe zurückgeſtoßen, ſo ſinnt er auf Blut und Schrecken, um ſich an der Geliebten zu rächen. Und flugs ſpiegelt er der Nebenbuhlerin Hermione vor, daß ſie nun endlich auf Erhörung ihrer Liebe rechnen könne, um ſie wieder aufs härteſte zu ſchmähen, wenn er Ausſicht auf die Hand Andromachens hat. Wie Pyrrhus zwiſchen Hermione und Andromache, ſo ſteht Hermione zwiſchen Oreſt und Pyrrhus. Sie lockt den Oreſt an ſich und ſchmeichelt ihm mit der falſchen Hoffnung, daß ſie die Seine werden wolle, wenn er ſich zum Werkzeug ihrer Rachepläne gegen Pyrrhus und Andromache hergiebt. Aber auch Andromache, die edelſte Geſtalt der Dichtung, die zwiſchen Witwentreue und Sohnesliebe geſtellt iſt, folgt dem Oreſt'ſchen Wort, daß Verſtellung oft Pflicht iſt, und reicht ſchließlich, um den Sohn zu retten, dem gefährlichen Liebhaber die Hand, freilich mit der Abſicht, nach geſchehener Trauung ſich ſelber den Tod zu geben. Und charakteriſtiſch genug für Racine — gerade dieſe Intrigue gereicht ihr zum Heil und wird ihr zur Rettung. Der gewiſſermaßen befriedigende Schluß wird eigentlich durch eine Äußerlichkeit herbeigeführt. Andromache und Aſtyanax bleiben leben, Pyrrhus und Hermione ſterben, Oreſt verfällt dem Wahnſinn. Mit vortrefflicher Kunſt weiß Racine ſeine in ſo harten Corneille'ſchen Gegenſätzen arbeitende Pſychologie, das fortwährende Umſchlagen der Stimmungen, Gefühle, Abſichten für dramatiſch-theatraliſche Handlungs- und Spannungswirkungen auszunützen, er weiß durch das Pathos der Liebe und des Haſſes und durch rührende Deklamation unſere Teilnahme zu wecken, daß wir echte Leidenſchaft zu vernehmen glauben, — aber im Grunde ſchreibt er doch nur ein Handlungs- und Intriguendrama, dem der Hauch eines höheren und edleren Geiſteslebens, eine idealiſche Vertiefung abgeht. Gefallen und rühren wollte der Dichter, wie er ſelbſt bekennt, in erſter Linie, aber mit wie geringen Kunſtmitteln läßt ſich ein ſolches Ziel erreichen?! Das iſt vor allem die Äſthetik einer rein ſtofflichen Poeſie. Und wenn man all das Jämmerliche und Kleinliche, das Intriguantenhafte, das Ideen- und Idealloſe des Racine'ſchen Dramas ins Auge faßt, dann verſteht man den alten Corneille, der dem Jüngeren das wahre tragiſche Vermögen abſprach.

Höher ſtieg, obwohl das Urteil der Zeitgenoſſen anders lautete, der Dichter in ſeinem „Britannicus" (1669). Tacitus hat dem Dichter vorgearbeitet, aber wenn man hervorhebt, wie tief er in deſſen Geiſt gedrungen ſei, ſo ſollte man auch nicht überſehen, was er von der Taciteiſchen Darſtellung verſchweigt und unterdrückt. Um verſchmähter Liebe willen wird Nero zum Tyrann und Böſewicht, das iſt auch diesmal das Weſentlichſte der pſychologiſchen Motivierung. Immerhin hat des Dichters Charakteriſtik,

beſonders in der Zeichnung Neros und des Agrippina, einen großartigen Zug, und in keinem anderen Werk hat er ſo verhältnismäßig rein den geſchichtlichen Geiſt zu wahren gewußt. Auf Veranlaſſung der ſchönen Henriette von England, die ihre ausſichtsloſe Neigung zu Ludwig XIV. verherrlicht ſehen wollte, entſtand 1670 die „Bérénice", zwei Jahre ſpäter die türkiſche Haremsintriguentragödie „Bajazet", 1673 der „Mithridate", und in demſelben Jahre nahm die „Akademie" den Dichter unter ihre Mitglieder auf. Die „Iphigenie in Aulis" (1674) wird von den Franzoſen vielfach als das Racine'ſche Meiſterwerk angeſehen; ziemlich eng lehnt es ſich an die gleichnamige Dichtung des Euripides an, aber jeder Strich, in dem es von dem Vorbild abweicht, verrät auch, wie wenig Racine von der Größe des griechiſchen Tragikers begriffen hat, wie weit ſeine Kunſt hinter der Euripideiſchen zurückbleibt, wie ärmlich ſich ſeine Hôtel Rambouillet-Liebespoeſie neben jener wahrhaft heroiſchen, geiſtig großen Dichtung ausnimmt. Corneille hätte die Heldin des Euripides doch wenigſtens verſtanden, Racine nimmt ihr jede ideelle Bedeutung, raubt ihr das echt Natürliche, und nichts bleibt bei ihm zurück als ein Satz dünner, weichlicher Rührung, Liebesgeſchichte und echt Racine'ſche Spannungsintrigue. In der „Phädra" (1677) fand der Dichter dafür den vollſten und reinſten Ausdruck für das, was ſeine Phantaſie immer am meiſten beſchäftigt hatte: die Geſtaltung eines Weibes als einer typiſchen Verkörperung der Liebe, der Liebe, wie er ſie erläuterte, die einen gewaltthätigen, zerſtörenden, verbrecheriſchen Charakter an ſich trägt, die mit allen groben Machtmitteln die geliebte Perſon ſich unterwerfen will, die intriguiert, droht und raſch mit Mord

Scene aus Racine's „Eſther".
Nach der Zeichnung von Lebrun und dem Kupferſtich von Leclerc in der zu Paris bei Denis Thierry im Jahre 1689 erſchienenen Quartausgabe der Dichtung.
(Nach Lacroix a. a. O.)

und Totſchlag bei der Hand iſt, — die Liebe eines verſchmähten eiferſüchtigen Weibes, das noch beſſer zu haſſen, als zu lieben weiß. Phädra iſt ein Weib voller Brutalität, aber es ſteckt Raſſe in ihm, es hat einen wilden, dämoniſchen Zug, es iſt mehr ſchrecklich als tragiſch, es hat eine niedere Stirn und wenig wahres Gefühlsleben, aber es fehlt ihr nicht an Großartigkeit und heroiſcher Gewalt. Das Pathos des Dichters ſteht in dieſem Werk auf ſeiner Höhe, in der Handlung hält er ſich frei von dem kleinlichen Intriguenweſen, kleinlichen Verwickelungen und Spannungen, das ſonſt bei ihm ſtört, ſondern er führt ſie in einfachen und ſtarken Linien durch. Alles Licht fällt auf die eine Geſtalt der Heldin, — ſie iſt nicht nur die Heldin, ſie iſt im Grunde die einzige Geſtalt des Werkes. Neben ihr verſchwinden alle anderen Figuren wie Schatten. Gleich einem großen Monologe rauſcht die Dichtung an uns vorüber.

Faſt ſcheint es, als habe der Dichter mit dieſer Tragödie zunächſt ſeine Kraft erſchöpft. Was er vorläufig ſagen wollte und ſagen konnte, hatte er geſagt. Freilich, die Ablehnung, die er gerade mit dieſer Dichtung bei den Zeitgenoſſen erfuhr, konnte ihn wohl verſtimmen und mochte ihm die Bühne verleiden, ernſtere, religiöſe und fromme Empfindungen kamen über ihn, die Erinnerungen der Jugend wurden wach, und er ſöhnte ſich wieder mit ſeiner Familie und ſeinen alten Lehrern von Port Royal aus. Genug, elf Jahre ſchwieg er, und faſt wie ein Neuer erſcheint er, als er mit ſeinen beiden letzten Werken hervortrat. Die „Eſther“ (1689) war allerdings nur ein ſchwächliches Vorſpiel zu ſeinem vielleicht beſten Drama, der bibliſchen Dichtung „Athalia“. Mit der ganzen feinen Nachempfindungskunſt, die ihn auszeichnet, hat ſich Racine hier in den Geiſt der Poeſie des Alten Teſtaments verſenkt. Die ernſt-religiöſen Gefühle und Stimmungen des Port Royal klingen aus den Verſen empor, und er feiert eines der großen Ideale ſeines Jahrhunderts: die Vereinigung des Staates und der Kirche, den Staat, der ſich auf die Kirche ſtützt, und die Kirche, welche den Staat zum Helfer nimmt. Mit der ganzen deklamatoriſchen Pracht einer Boſſuet'ſchen Rede verkörpert er hier Boſſuet'ſche Ideen; voll bibliſchen Pathos, mit jener prophetiſchen Würde, die den großen Kanzelredner Ludwig XIV. auszeichnete, verkündete er die Macht des einen alleinigen Gottes, vor dem alle weltliche Macht nichts iſt, und da durfte er ſich nebenbei auch jene Ermahnungen erlauben, jene Freiheiten, wie ſie den Hofpredigern damals allergnädigſt geſtattet waren.

Seit 1690 lebte Racine als Hofgeſchichtsſchreiber und Sekretär in der nächſten Nähe des Königs, — als ihn plötzlich der tödlichſte Schlag traf, der ihn treffen konnte, die Ungnade ſeines Gebieters. Sein Sohn erzählt, weil der Dichter in einer Bittſchrift für die Leiden des armen und ausgeſogenen Volkes eingetreten ſei. Aber dieſe Bittſchrift hat nie einer geſehen, und keiner von den Zeitgenoſſen weiß ſonſt etwas von dieſer mutigen Handlung

des ſonſt ſo ſervilen, furchtſamen Racine. Wie ein Kerzenlicht ſchwand er hin, und ein Jahr ſpäter ſtarb er am 21. April 1699.

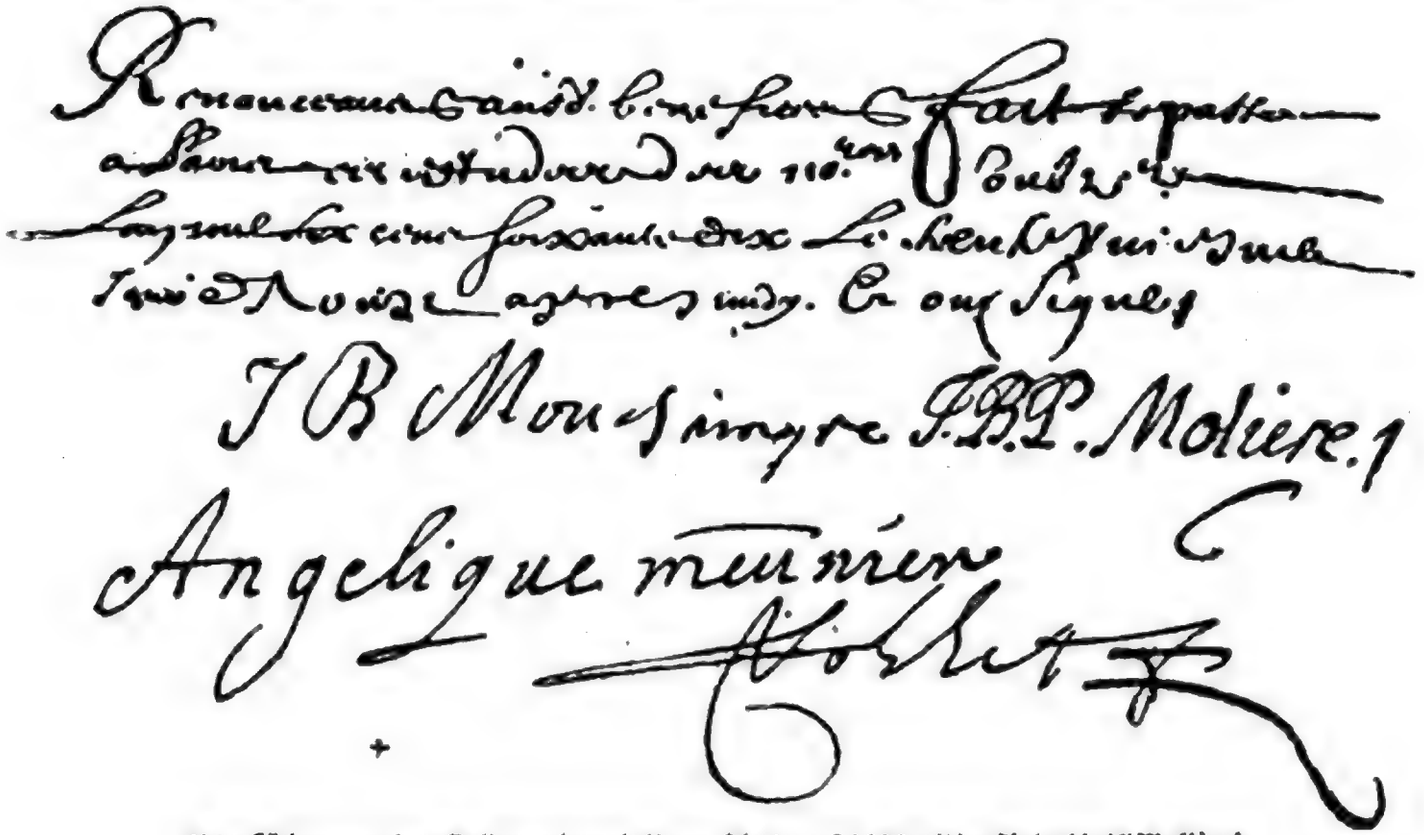
Corneille und Racine ſtehen faſt einſam. Kein glänzender Hofſtaat umgiebt ſie, wie früher die Shakeſpeare, die Lope de Vega und Calderon; die Tage der fruchtbaren Renaiſſance, wo Genie neben Genie, Talent an Talent ſich drängte, ſind vorüber. Jean de Rotrou (1609—1650), der, etwas jünger als Corneille, doch in der Entwickelung noch eine Stelle zwiſchen Hardy und Corneille einnimmt, ſchrieb fünfunddreißig Luſt- und Trauerſpiele. Thomas Corneille (1625—1709), der Bruder Pierres, lehnte ſich innig an dieſen an, — Philippe Quinault (1635—88), lieferte Lully, dem Schöpfer der national-franzöſiſchen Oper, vortreffliche Texte zu ſeiner Muſik, und Jean Galbert de Campiſtron (1656—1723) trat in die Fußſtapfen Racine's, ohne ihn zu erreichen, wenn er auch bei den Zeitgenoſſen teilweiſe größeren Anklang fand als dieſer.

Größeres und Allgemeingiltigeres, als auf dem Gebiete der Tragödie, ſchuf der franzöſiſche Klaſſicismus im Luſtſpiel. Molière faßte alles zuſammen, was vor ihm an Einzelverſuchen unternommen war, und wie Shakeſpeare vereinigte er in ſich die Seelen all ſeiner Vorgänger und Mitſtrebenden. Wie ſah die franzöſiſche Luſtſpielbühne zu ſeiner Zeit aus, bevor er der Komödie den Stempel ſeines Geiſtes aufdrückte? Die Gelehrtenpoeſie hatte Überſetzungen und platte Nachahmungen der Plautiniſch-Terenzianiſchen Komödie weſentlich nur für die Kreiſe akademiſcher Bildung hergeſtellt, die ſich vielfach, wie in Jodelle's „Eugen", mit Erinnerungen an die commedia erudita der Italiener, Bibbiena's, Machiavelli's, Arioſts u. ſ. w. vermiſchten; das ſpaniſche Luſtſpiel hatte Eingang und Nachahmung gefunden, wie in Corneille's „Lügner", der ſich aufs engſte an Alarcon anlehnte, und aus derſelben Quelle ſchöpfte Scarron, der Verfaſſer des „Roman comique", die Stoffe zu ſeinen derben und burlesken Poſſen. Einer beſonderen Beliebtheit aber erfreuten ſich das ganze Jahrhundert hindurch die überall in Frankreich gern geſehenen italieniſchen Schauſpieler, welche die alte, volkstümliche commedia dell'arte pflegten. Da herrſchte der tollſte Übermut, — da gab es Balletts und Pantomimen, Jongleurkunſtſtücke, Muſik und Geſang, Klownſpäße, groteske Maskeraden; Truffaldino, Pantalone, Skaramuz, die alten ſtehenden Figuren führten die alten ſtehenden Späße von dem gefoppten Alten, dem betrogenen Ehemann u. ſ. w. auf, und der ausgelaſſenſte Blödſinn, wenn er nur lachen machte, feierte hier wahre Orgien. Molière's Dichtung treibt ihre Wurzeln auch in dieſe niedere Cirkuskomik tief hinein. Sie liebt die Prügel- und Ohrfeigenſpäße genau ſo, wie die Ariſtophaneiſche. Sie ſteht mit dem volkstümlichen Spaß in den beſten Beziehungen. Sie hält das Urelementarſte aller Komödienpoeſie feſt und bewahrt die Erinnerung an ihre erſten Entwickelungskeime: ſie will den Nebenmenſchen

zunächſt einmal lachen machen, durch Grimaſſen, Verrenkungen und dergl., durch all jene derben Späße, die heute infolge der fortſchreitenden Entwickelung und Ausgeſtaltung der Kunſt weit mehr ſchon als damals aus dem Schauſpieltheater verdrängt und dem Cirkus und der Specialitätenbühne anheimgefallen ſind. Molière hat den „lazzi“ und der grotesk-burlesken Komik der Italiener ſtets ſeinen Tribut dargebracht, einen breiten Raum nehmen ſie in ſeinen Werken ein, und man begegnet ihnen noch in ſeinem letzten Luſtſpiel „Dem eingebildeten Kranken“ in dem großen Schlußballett, welches die Doktorpromotion Argans darſtellt. Dicht neben dieſer Cirkuskomik ſteht bei ihm die Poſſen- und Schwankkomik, die Komik der Prellereien und Foppereien, welche ſchon die mittelalterliche Bühne pflegte, und die in dem alten Schwank von „Meiſter Pathelin“ ihre Vollendung gefunden hatte. Die geiſtreich-witzige Degen- und Mantelkomödie der Spanier mit ihren Verkleidungen und Verwechslungen, ihren Intriguen und ihrer feineren, die Übertreibung und Karikatur vermeidenden Charakteriſtik ſetzt ſich bei ihm fort, aber auch aus der gelehrten Schulkomödie, aus dem antiken Luſtſpiel zieht er die reichſte Nahrung. Er hat ſeinen Plautus und Terenz gründlich ſtudiert, ſchließt ſich, dem Zug der Zeit folgend, eng an ſie an und unterwirft ſich den Regeln und Geſetzen der ſtreng akademiſchen Dichtung. Man muß wieder ſtaunen über die wunderbare Vielſeitigkeit eines Geiſtes, der ſo verſchiedenfaches mit gleicher Liebe umſchließt und ſich zu eigen macht, das Widerſtrebendſte vereinigt, zu dem niedrigſten Geſchmack hinabſteigt und zu dem vornehmſten ſich erhebt, für jedermann ſchreibt, für die gelehrteſte Bildung, wie für die naivſte Volksmaſſe. In ſeiner Dichtung haben ſich alle Entwickelungsformen der Komödie von ihrem erſten Anfang an erhalten. Nur läßt ſich nicht leugnen, daß es etwas bunt eklekticiſtiſch bei Molière zugeht, daß er bald dem einen, bald dem anderen Vorbild folgt und nicht jene geſchloſſene Einheitlichkeit erreicht, die wir bei den anderen

Molière.

großen Dichtern bewundern. Ein wahrhaft starkes Ich besitzt der Sohn des 17. Jahrhunderts nicht; er hat den Theaterschriftsteller, der sich dem Geschmack des Publikums unterwirft und wie Lope de Vega an die Masse und ihre Bezahlung denkt, nicht völlig überwinden können. Dieses wesentlich Eklekticistische seines Könnens hat denn auch verhindert, daß er dem Lustspiel eine wirklich neue Gestalt und Form gegeben hat, daß dieses mit ihm in eine entschieden neue Entwickelung eingetreten ist. Wenn man nur die engere Litteratur seines Vaterlandes ins Auge faßt, so erscheint



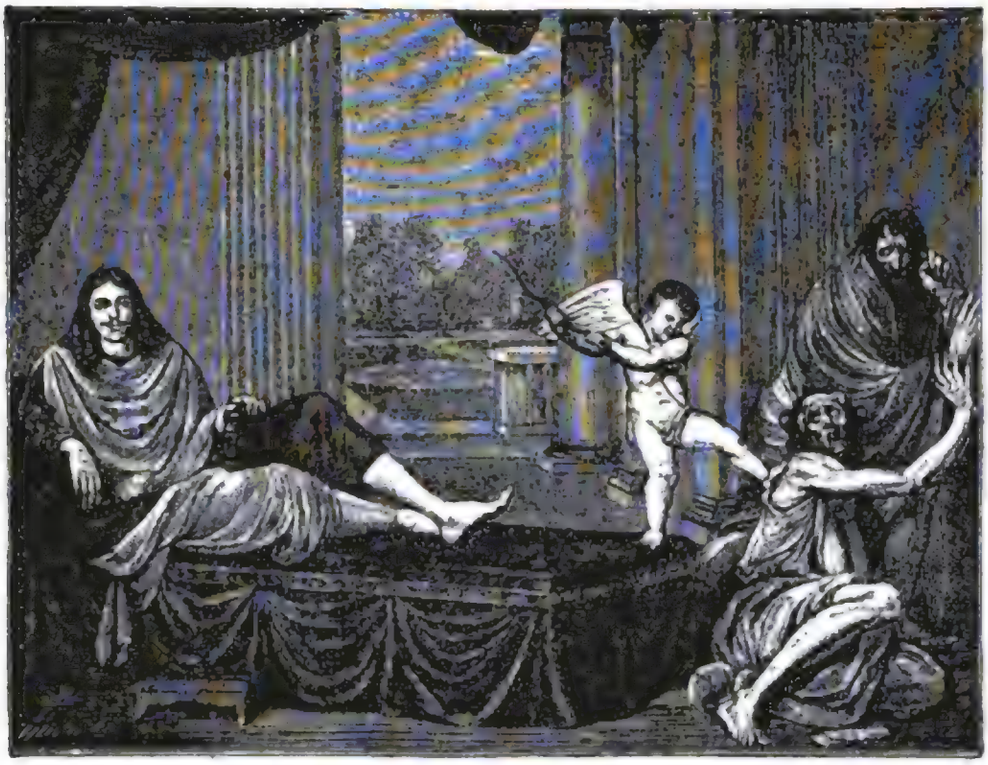
Aktenstück wegen einer Geldangelegenheit vom 31. August 1670 mit der Unterschrift Molière's. Dasselbe ist außerdem gezeichnet von dem Schauspieler Jean Monchaingre und dessen Frau Angélique Meunier, sowie von dem Prokurator Charles Rollet. Als Proben Molière'scher Handschrift besitzen wir nur Namensunterschriften. (Aus Charavay, a. a. O.)

allerdings seine Bedeutung riesengroß, riesengroß auch die Bedeutung Corneille's und Racine's. Frankreich besaß allerdings vor deren Auftreten nur dürftige Anfänge eines Dramas, hatte doch die Poesie dieses Volkes, ähnlich wie unsere eigene deutsche Poesie, im 16. Jahrhundert nichts weniger als eine große Rolle gespielt. Nimmt man aber die Weltlitteratur als ein Ganzes und Gesamtes, räumen wir endlich einmal gründlich auf mit den Vorstellungen und Anschauungen, welche uns die in der Renaissancepoesie so unbewanderten Franzosen des 18. Jahrhunderts aufgezwungen haben, und die zum Teil noch immer Bürgerrecht haben, so wird man vergebens in der klassicistischen Poesie Frankreichs, auch bei Molière vergebens, nach den Spuren einer Neuentwickelung suchen, wie sie Shakespeare, Cervantes u. s. w.

gebracht hatten. In dem Renaiſſanceluſtſpiel der Italiener, Spanier und Engländer, ſowie in dem antiken Luſtſpiel ſind vollkommen alle Elemente des Molière'ſchen erhalten; Molière überſetzte nur deren Formen und Geſtalten in das Franzöſiſche des 17. Jahrhunderts, aber er bleibt auch ein Überſetzer, in tiefſtem Sinne ein An- und Nachempfinder. Wirklich neue Bahnen konnte er nicht brechen. Auch ſein Luſtſpiel iſt im eigentlichen Sinne des Wortes kein Charakterluſtſpiel. Die Charakteriſtik ſpielt nicht, wie bei Shakeſpeare, die erſte Rolle. Der Dichter kennt nicht die Freude an der einfachen Wiedergabe einer Naturgeſtalt, und dieſe in ihrer vollſaftigen Lebensfriſche, in all ihren einzelperſönlichen Feinheiten darzuſtellen, in der ganzen Unmittelbarkeit der Wirklichkeit, ſtrebt er nicht an. Die Charakteriſtik ſteht im Dienſt einer ſatiriſchen, moraliſierenden und belehrenden Tendenz, und nur ſo viel wird von ihr ausgeſagt, wie dem Dichter zur Beweisführung notwendig erſcheint, ſowie zu einer abſtrakten Definition und Erklärung eines Charakters. Molière ſteht nicht innerhalb der Natur und ſieht eine Einzelperſönlichkeit vor ſich, ſondern trägt hundert Charaktere zuſammen und bringt ſeine Erfahrungen in eine wiſſenſchaftliche Formel, er giebt eine theoretiſche Abhandlung über die Charaktere, doch keine wahrhaft künſtleriſch-ſinnliche Geſtaltung derſelben. Daher das Harte, Trockene und Steife, das Erdachte und Zurechtgemachte in ſeinen Geſtalten, welche dieſe mit denen der antiken Charakterkomödie gemeinſam haben. Als Charakteriſtiker überholt der Klaſſiker des franzöſiſchen Luſtſpiels weder die griechiſchen und römiſchen Meiſter, noch auch die Spanier, Italiener und Engländer des 16. Jahrhunderts. Über das Typiſche kommt er ebenſowenig wie die Lope de Vega und Calderon heraus. Die reine und tiefe Phantaſiefreude der Renaiſſance-Luſtſpieldichter iſt ihm entſchwunden. Die Beurteilung der Erſcheinungen überwiegt bei ihm, die Kritik, die Tendenz, der Geiſt der Bekehrung und Belehrung. Er iſt ein großer Komiker und großer Satiriker, und er beſitzt eine Fülle von Witz und Geiſt, — aber nichts von Humor und urſprünglicher Naivetät. Der Verſtand iſt die Quelle ſeiner Poeſie, und dieſe Poeſie ſteckt voller Reflexionen, Beſchreibungen, Erläuterungen und Erklärungen, aber ſie ermangelt der rein künſtleriſchen Unmittelbarkeit des Schauens, Fühlens und Geſtaltens.

Am nächſten ſteht das Molière'ſche Luſtſpiel der Menander'ſchen Komödie, — dem Geiſt wie der Form nach. Man kann es als eine unmittelbare Fortſetzung des realiſtiſchen Luſtſpiels der Griechen anſehen. Wohl beſaß der Franzoſe nicht das große dichteriſche Ingenium, dieſes Luſtſpiel eigenartig und ſelbſtändig umzuformen und einer neuen Entwickelung Bahn zu brechen, aber ſein umfaſſender Geiſt weiß geſchickt alle Elemente, die er kennen gelernt hatte, miteinander zu verbinden, und er vereinigt das Handlungs- und Intriguendrama mit dem der Sittenſchilderung, der Charakterbeſchreibung und dem ſatiriſch-moraliſchen Tendenz-

drama. Er iſt weit mehr als ein Plautus und Terenz, er iſt ein Geiſt wie Menander ſelber. Er füllt die übernommenen Formen mit eigenem Inhalt an. Unter den franzöſiſchen Dichtern des 17. Jahrhunderts giebt es für uns keine gewinnendere Erſcheinung. Nur noch Lafontaine beſitzt wie er die ſchöne Ungezwungenheit, weiß ſich ſchlicht und einfach zu geben und hält ſich frei von dem Preciöſen und Prätentiöſen, dem Aufgebauſchten und Gemachten, dem Poſenhaften und Deklamatoriſchen, — kurz und gut, dem ganzen Allongeperückenweſen der Zeit, dem ſonſt jeder ſeinen Zoll brachte. Nur hat bei Molière alles einen ganz anders großen, ernſten und männ-



Der Genius Molière's, das Laſter züchtigend und die Heuchelei entlarvend.
Altes, Mignard oder Lebrun zugeſchriebenes Gemälde, früher im Beſitz der Stadt Paris, durch Feuer zerſtört am 24. Mai 1871. (Nach Lacroix, a. a. O.)

lichen Zug als bei Lafontaine. Er beſitzt jene echte innerliche Vornehmheit, die auf den äußeren Schein verzichten kann. Man mag ihn, wenn man will, einen Menſchen der Alltäglichkeit nennen, des Durchſchnittlichen und Mittelmäßigen, aber er iſt ein Alltäglicher im höchſten Sinne des Wortes. Er ſteht feſt auf dem Boden der Wirklichkeit. Er nimmt die Welt, wie ſie iſt. Er giebt ſich keinen Träumen und Phantaſien hin, er ſchwärmt nicht von großen Idealen, ſondern ſieht nahe, unmittelbare Ziele vor ſich. Er verlangt von den Menſchen nicht zu viel, er weiß, daß wir alle ſchwach ſind, und daß wir weder Heilige noch Teufel ſein können. Er nennt die Erde weder ein Jammerthal noch ein Paradies, er verſchönt uns weder, noch verhäßlicht er uns. Molière iſt durch und durch ein welterfahrener

Geiſt, ein Thatſachenmenſch, eine echte realpolitiſche Natur. Er beſitzt das ruhige, klare, forſchende Auge, den ſcharfen, klaren Verſtand, das behutſam abwägende Urteil, das ſolchen Naturen eigen iſt. Goethe, der auch ein gut Stück dieſes Weſens beſaß, nennt ihn kerngeſund. Und es ſteckt auch etwas Tiefedles in ihm. Im Innerſten iſt Molière eine wahrhaft gütige, wohlwollende Natur, die leicht verzeiht, weil ſie alles verſteht. Er kennt die Menſchen zu gut, als daß er nicht milde über ſie urteilen ſollte. Daher beſitzt ſeine Satire auch nur ſelten etwas Bitter-Verletzendes an ſich. Die heitere, zum fröhlichen Lachen ſtimmende Komik überwiegt. Und nur einmal, im „Tartüffe", erſcheint der Dichter von leidenſchaftlicherem Grimm und Zorn erfüllt. Am ſchärfſten prägt ſich aber auch in dem heuchleriſchen Helden dieſer Komödie das Weſen aus, welches dem ſo geſunden und natürlichen Molière am meiſten verhaßt war, das er am nachdrücklichſten verfolgte, und das immer wieder ſeine Spottluſt erweckte: das Weſen einer

Fakſimile des Chauveaur'ſchen Kupfers in dem zweiten Bande der Original-Ausgabe der Werke Molière's, Paris 1666.
In der Mitte die Muſe Thalia, rechts Molière, links Armande Béjart in der Rolle der Agnes („Schule der Frauen").

inneren Unwahrheit und Unwahrhaftigkeit. Im Grunde leiden alle seine Gestalten an diesem Übel, und man kann sagen, daß das Unwahrhafte für ihn die Quelle alles Bösen und Lasterhaften, alles Dummen und Thörichten ausmacht. Er enthüllt die eigentliche, große und allgemeine Krankheit des 17. Jahrhunderts. Verspottet werden die, welche sich selbst betrügen und sich über sich selber täuschen, die, welche andere täuschen und betrügen, welche anders scheinen wollen, als sie sind, die Gezierten und Affektierten, die Verschrobenen und Verkünstelten, alle, denen der Schein mehr als das Sein gilt, — der Bürger, der den Edelmann spielen will, die dummen Provinzgänse, die Bildung heucheln und sich mit ihrem feinen Geschmack und Kunstsinn zieren, ohne daß sie auch nur die leiseste Ahnung eines Verständnisses dafür besitzen, — die den „lächerlichen Precièsen" nahestehenden „gelehrten Frauen" und die Gelehrten selber, für welche die Wissenschaft nur dazu da ist, um der persönlichen Eitelkeit zu dienen, — der eingebildete Kranke, der eingebildete Hahnrei und der eingebildete Ehemann, der sich der sichersten Mittel und der sichersten Weisheit rühmt, wie man die Weiber zu guten und treuen Frauen erziehen kann, und immer wieder geprellt und betrogen wird. Eine einzige Reihe von Kindern der Unwahrheit und Selbsttäuschung: auf dem äußersten linken Flügel „der Tartüffe", der Frömmler, der religiöse Heuchler, der Berechnendste, der Schlaueste von allen, der vollkommene Schurke und Betrüger, — auf dem äußersten rechten Flügel Philint, der Freund Alcests, des „Menschenfeindes", der Mann der praktischen Lebensphilosophie, der lachend die große Gesellschaftskomödie mitspielt, jedem die Hand drückt, jedem schmeichelt — weil es nun einmal in dieser Welt ohne Lüge und Heuchelei nicht abgeht. Unter der Maske Philints erscheinen die Gesichtszüge Molière's selber, des kundigen, welterfahrenen Molière, der das große Komödienspiel versteht und entschuldigt, der keinem zürnt, wenn er mit den Wölfen heult, und der hell und fröhlich lacht, wenn er all das komische Gezapple der Menschenkinder, der betrogenen Betrüger sieht. Aber auch mit dem Munde Alcests, des Menschenfeindes, redet der Dichter zu uns. Keine tiefere, keine größere Gestalt hat er geschaffen als diese. In ihr offenbart er das Allerinnerste seines Wesens, — seinen bittersten Lebensschmerz grub er in sie hinein. Einmal hat auch er seiner Sehnsucht klar und deutlich Ausdruck gegeben, seinem inbrünstigen Verlangen, aus dieser Welt des Lugs und des Trugs hinauszugelangen, einmal enthüllt auch dieser kluge Verstandesmensch, dieser praktische Realist rein die große ideale Stimmung, die auf dem untersten Grunde seiner Seele wohnte. Tiefe Wehmut überschattet sein Angesicht, aber auch in das Lebewohl, das Alcest der Welt zuruft, klingt der Ton einer großen Versöhnung hinein. Der Menschenfeind, der die Welt und den Menschen ganz durchschaut hat, hört nicht auf, den Menschen zu lieben und — zu hoffen. Er scheidet mit einem Segen für die Freunde:

O, möchtet immer Ihr der Freuden froh genießen,
Die aus vereinter Glut in unſerm Buſen ſprießen.
Ich aber, ſchwer getäuſcht, vom Unrecht faſt erdrückt,
Ich weich' aus dieſem Schlund, wo nur das Laſter glückt.
Ich ſuch' mir einen Ort, ein Plätzchen ſtill auf Erden,
Wo man der Redlichkeit, der Ehre froh kann werden.

In der ganzen Vornehmheit ſeines Weſens, durch ſeine edle Menſchlichkeit, die Güte und Liebenswürdigkeit ſeiner Natur, nicht nur als Künſtler erinnert Molière an den gewaltigen Komödiendichter der Griechen: Menander. War dieſer der große Schüler Epikurs, ſo hat Molière zu den Füßen Gaſſendi's, des Erneuerers der epikureiſchen Lehre, geſeſſen. Und der milde, verklärende, wärmende Zauber des echten Geiſtes Epikurs liegt auch über dem Luſtſpiel des Franzoſen ausgebreitet. Molière hat etwas Harmoniſches und Abgeklärtes an ſich, das nur aus der tüchtigſten Geiſtes- und Herzensbildung emporblüht. All das Geſunde und Natürliche, das Unbefangene und Ungezwungene, das ganz und gar nicht Poſſenhafte, das er beſitzt, iſt das Ergebnis der Echtheit ſeiner Bildung. Und der Kampf des Echten gegen das Unechte iſt ja auch das einzige, ewige und große Thema ſeiner Komödie. Der Dichter mag uns manches noch vermiſſen laſſen, aber der Menſch, der zu uns redet, gehört zu denen, welche das Menſchliche in ſeiner reinſten und edelſten Ausprägung offenbaren.

Den Namen Molière nahm er an, als er ſich dem Theater zuwandte. Eigentlich hieß er Jean Baptiſte Poquelin und war zu Paris als Sohn eines königlichen Kammerdieners und Hoftapezierers am 15. Januar 1622 geboren. Er genoß in dem von den Jeſuiten geleiteten Collège de Clermont eine ſorgfältige Erziehung und wandte ſich ſpäter der Rechtswiſſenſchaft zu, als die ſchon in der Knabenſeele geweckte heftige Theaterleidenſchaft ihn plötzlich zum Schauſpieler werden ließ. Als Mitglied und bald als Leiter des „Illustre Théâtre" der Madeleine Béjart durchzog er von 1646—58 die Provinzen. Und dieſe Wanderjahre mögen nicht wenig zu der eigentümlichen Ausbildung ſeines Talentes beigetragen haben. Ganz anders als die in den höfiſchen und geſellſchaftlichen Kreiſen der Hauptſtadt aufgewachſenen Dichter blieb er in inniger Berührung mit den unverbildeten Volkskreiſen, lernte er die Menſchen ſeiner Zeit kennen, deren natürliches, unverkünſteltes, auf das Nächſte gerichtetes Denken und Fühlen. Er nahm die Bilder des wirklichen Lebens in ſich auf und lernte empfinden, welch künſtleriſche Reize gerade die Darſtellung des einfach und ſchlicht wirklichen, unmittelbar in den Formen der Zeit und des Landes ſich bewegenden Lebens bot, wie ſehr die rein realiſtiſche Darſtellung die natürlichſte, die dem Volke am leichteſten verſtändliche und liebſte iſt. Er atmete nicht die Salon- und die Bücherluft der höfiſchen und ariſtokratiſchen Poeſie, die künſtliche Schranken zwiſchen ſich und der Zeit und dem Volke zog, Frankreich in ein Rom und Griechenland umwandelte und die Kinder der

Gegenwart in ein antikes Koſtüm ſteckte. Er folgte nicht ſo ſklaviſch, wie die Tragiker, den antiken Vorbildern, daß er nun auch ſeine Komödien im alten Athen oder Rom ſpielen ließ, ſondern hielt feſt an der Wiedergabe deſſen, was er lebendig und leibhaftig vor ſich ſah. Er ging nicht unter in dem Studium des gelehrt-akademiſchen Dramas. Das wiehernde und breite Lachen, das fröhliche Jauchzen, das er als Schauſpieler wach rief in den Imbroglios der Italiener, ſowie mit all den derben Volkspoſſen und Farcen, welche am meiſten das Volk herbeilockten und im Spielverzeichnis natürlich den erſten Platz einnahmen, lernte er ebenſo ſchätzen, wie das vornehme Lächeln der gelehrten Kenner. Molière hatte es nicht nötig, dem Urteil der Akademie ſolchen Wert beizulegen, wie das ein Corneille that. Freier durfte er ſich geben und bewegen, naiver und natürlicher, — denn für ihn, den Schauſpieler, ſtand doch ein für allemal kein akademiſcher Seſſel leer. In freieren und natürlicheren Formen bewegte ſich das Leben in den Provinzen. Da gab es noch nicht ſo viel Abgeſchliffenheit, Geregeltheit und Herkömmlichkeit und mehr Eigenart als in den vornehmen Geſellſchaftskreiſen der Hauptſtadt. Schärfer platzten hier die Gegenſätze aufeinander, lebendiger trat das Komiſche hervor und drängte ſich dem Dichter auf, deutlicher lernte er ſehen und beobachten. Mit mißglückten Tragödien und einigen Poſſen im Geſchmack der Italiener wagte er ſich noch während dieſer ſeiner Wanderjahre als Dramatiker auf die Bühne; die große Periode ſeines Schaffens fängt jedoch erſt an, als er im Herbſte 1658 mit Madeleine Béjart und ſeinen Schauſpielgenoſſen in Paris eintraf. Eine gute Vorſtellung brachte ihnen den Erfolg ein, daß ſie dauernd dort bleiben konnten, ſich nach dem Bruder des Königs als „Troupe de

Scene aus Molière's „Précieuses ridicules".
Nach dem Kupferſtich aus der Pariſer Ausgabe der Werke des Dichters vom Jahre 1682.
(Nach Lacroix, XVII. siècle. Paris 1882.)

Monsieur" bezeichnen und abwechſelnd mit den Italienern auf der Bühne des Petit Bourbon ſpielen durften. 1660 zog die Geſellſchaft in das von Richelieu erbaute Théâtre Palais Royal und erhielt dann einige Jahre ſpäter das Recht, daß ſie ſich als Truppe des Königs bezeichnete. Nach Molière's Tod vereinigte ſie ſich mit der des Maraistheaters, und wieder um einige Jahre nachher mit der des Hôtel de Bourgogne: und ſo entſtand das Théâtre français, bis auf den heutigen Tag die erſte und angeſehenſte Bühne der Franzoſen.

Die Aufführung der „Précieuses ridicules" (1659), mit denen er ſich keck in das Gebiet der litterariſchen Satire hinauswagte, und in denen er die Verſchrobenheiten der „Preciöſen" des Hotels de Rombouillet der Lächerlichkeit preisgab, brachte ihm den erſten großen, litterariſchen Erfolg ein. Die Gunſt Ludwigs XIV. wandte ſich ihm zu, und er durfte zur Unterhaltung des Königs Feſtſpiele, leichte Poſſen und luſtige Scherze dichten, die nicht mehr als eine raſch vorübergehende komiſche Wirkung zu erzielen brauchten. 1661 ſchrieb er „die Schule der Ehemänner", in der er die vortrefflichſten Vorſchriften giebt, wie ſich auch ein alter Mann die Liebe und Treue einer jungen Frau ſichern kann, indem er die eigenen Empfindungen und Gedanken in dem heiteren und klugen, ganz und gar nicht eiferſüchtigen Ariſte verkörperte. Trotz ſeiner Ariſte-Natur aber gelang es ihm nicht, eine glückliche Ehe zu begründen, als er, ein Vierzigjähriger, die von ihm heißgeliebte, jugendliche Schauſpielerin Armande Béjart, die Tochter oder Schweſter ſeiner alten Gefährtin Madéleine, heimführte. An der Seite der gefallſüchtigen und leichtfertigen Armande ſollte er alle Bitterkeiten einer unglücklichen Ehe durchkoſten. Der immer wieder betrogene Dichter iſt doch immer wieder zur Verzeihung, Entſchuldigung und Verſöhnung bereit. Aber er leidet tief an der Ehetragödie ſeines Lebens, und durch das laute Gelächter ſeiner Komik klingt das Stöhnen eines tiefverwundeten Herzens. Am Tage ſeines Todes, als ihn bei der Darſtellung des „eingebildeten Kranken" im dritten Akt ein Bruſtkrampf ergriff, ſuchte er ihn vor den Zuſchauern vergeblich durch lautes Lachen zu verbergen. In ſeinen letzten Lebensjahren hat er dies jammervolle Schauſpiel fortwährend aufführen müſſen. Doch dieſer Schmerz gab auch ſeiner Dichtung eine Vertiefung, die ſie vielleicht ſonſt nicht erlangt hätte. Seine Kunſt in der Zeichnung der Frauengeſtalten erreicht ihren Höhepunkt und iſt nirgendwo vollendeter als in jenen Geſtalten, in deren Antlitz wir die Züge Armande's zu erkennen glauben: in der naiv-dummen und doch ſo ſchlau-liſtigen, verſchlagenen, holdſeligen Agnes, der Heldin der „Frauenſchule", in der koketten Celimene, der Geliebten des „Menſchenfeindes", welch letztere, was Feinheit und Schärfe der Charakteriſtik angeht, unter Molière's weiblichen Figuren den erſten Rang einnimmt. „Der Tartüffe" (1664—69), „der Menſchenfeind" (1666) und „die gelehrten Frauen"

bezeichnen die höchsten Höhen, zu denen sich Molière emporgeschwungen hat. Erst nach vielen Schwierigkeiten und Anfeindungen aller Art gelang es ihm, mit dem „Tartüffe", dem freiesten und mutigsten seiner Werke, welches so unbarmherzig das Heuchler- und Frömmlerwesen des Jahrhunderts angriff, an die Öffentlichkeit zu kommen. Auch die Kritik Molière's hat sich in diesem

Jean François Regnard.

Zeitalter der Autorität und Unterwerfung Fesseln anlegen müssen. Nur im „Tartüffe" wagte er sich an einen Stoff heran, dessen Behandlung ihm ernsthafter gefährlich werden konnte. Sonst muß er sich auf die harmlosere, litterarische und gesellschaftliche Satire, die Verspottung aller Stände beschränken oder in Nachahmung der antiken Komödie, wie im „Geizhals" (1668), eine komische Charaktermaske dem Gelächter preisgeben. Glücklicher-

Digitized by Google

weiſe erfreute er ſich des Schutzes des Königs, dem er Schmeicheleien genug zu Füßen legte, und ſo durfte er ſowohl dem Adel, wie auch der bürgerlichen Welt, ſowohl dem Hof wie der Stadt komiſche Spiegelbilder ihres Lebens und Treibens vorhalten, die Anmaßungen der lächerlichen Marquis, die Lumpereien vornehmer Kavaliere ſowohl wie die Eitelkeiten und Thorheiten des Bürgertums verſpotten, den Charlatanismus der gelehrten Welt, die Ärzte und Advokaten und die Verlogenheiten des geſellſchaftlichen Verkehrs. Molière iſt durch und durch ein Poet des Realismus und der Moderne, und ſo wird ſeine Poeſie auch zu einem kulturgeſchichtlichen Bilderbuch, das aufs anſchaulichſte die franzöſiſchen Sittenzuſtände und ſozialen Verhältniſſe, Neu- nnd Umformungen jener Zeit erkennen läßt.

Scene aus Regnards Komödie „Der Spieler".
Akt IV, Scene 3. (Zeitgenöſſ. Illuſtr.)
(Nach Lacroix, XVIII. siècle. Paris 1878.)

Am 17. Februar 1673 ſtarb er; wenige Stunden vorher hatte er noch auf der Bühne geſtanden. Als man den Schwerkranken davon abhalten wollte, an dieſem Abend zu ſpielen, entgegnete er das edle Wort: „Und was ſollen die armen Theaterarbeiter anfangen? Wie könnt ich mir's verzeihen, wenn ich ſie nur an einem Tag um ihr Brot gebracht hätte? . ."

Michel Baron (1653—1729), der hervorragendſte franzöſiſche Schauſpieler ſeiner Zeit, Molière's Günſtling und Schüler, erwarb ſich auch als Luſtſpieler Anſehen und Bedeutung; näher an Molière reichte jedoch Jean François Regnard (1655—1709) heran. Er führte ein abenteuerliches Leben, hin- und hergeworfen zwiſchen ſeiner Leidenſchaft für die Frauen und für die Karten. In ſeinem bekannteſten Luſtſpiel „Der Spieler" ſchildert er mit der ganzen Kraft der Selbſterfahrung und mit allem Galgenhumor die Leidenſchaft, die ihm ſelbſt ſo viel zu ſchaffen machte. Die Charakterfigur des Helden Valère iſt folgerichtig und mit großer Schärfe, ſelbſt mit einer gewiſſen Unbarmherzigkeit durchgeführt. Cyniſch tröſtet ſich der ganz Unverbeſſerliche zuletzt über den Verluſt der edlen und treuen Geliebten, die er ſeinem Spielwahnſinn zum Opfer bringt: die Karten werden ihn ſchon ſein Liebesunglück vergeſſen laſſen.

England und die Niederlande.

England als Hort des Germanismus und im Kampf gegen die absolutistischen Ideale der Zeit. Der Puritanismus. Der Puritanismus und seine Stellung zur Kunst. Die Ausgänge der älteren Poesie und der Beginn neuer Bestrebungen. Die Kavalierslyrik, Herrick bis Waller. Der Marinismus in England, Cowley u. s. w. Die Dichter des Puritanismus. Wither. John Milton. Miltons Verhältnis zur Renaissancekunst. Die Naturentfremdung und der Klassicismus seiner Poesie. Miltons Weltanschauung. Seine Religionspoesie verglichen mit der Calderonischen. Miltons rationalistische Natürlichkeiten und Nüchternheiten. Milton als Dichter der Begeisterung und eines heroisch-germanischen Christentums. Miltons Leben und Werke. John Bunyan. Die Restaurationszeit. Neue Stimmungen. Charakter der neuen Poesie. Butlers „Hudibras". Der Verfall einer national-englischen Poesie. Der Eindrang französischer Ideen und der klassicistischen Kunst der Franzosen. John Dryden. Die Tragödie. Lee, Otway. Das Lustspiel. Wicherley, Congreve. Der Sturz der Stuarts und die zweite englische Revolution. Die ersten Anfänge der moralischen Poesie. — Die Litteratur der Niederlande. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Rederijkers und die Kammern der Rhetorik. Die „Blütezeit" der niederländischen Poesie. Ihr Charakter. Hooft. Brederoo, Coster. Joost van den Vondel. Cats.

In Frankreich hatten die absolutistischen Ideale des Jahrhunderts ihre reinste Vollendung gefunden. Staat und Kirche standen fest verbunden zusammen, und der Geist eines großen gemeinsamen Fühlens und Denkens vereinigte die herrschenden Klassen miteinander, den Hof, den Adel und das Bürgertum, die geistliche wie die weltliche Bildung. Das innerlich zerrissene ohnmächtige Deutschland besaß in dieser Zeit nicht mehr die Kraft, seine Persönlichkeit zu behaupten und sein ursprüngliches Wesen aufrecht zu halten; das älteste, festeste Bollwerk des Germanismus lag in Trümmern, und nur England und die Niederlande standen noch trotzig und kühn, umspült von den Wogen des zu neuer Gewalt angeschwollenen Romanismus. Vornehmlich aus dessen Wesen waren die absolutistischen und autoritären Ideale hervorgegangen; in dem Halbindividualismus, dem Egoismus der romanischen Renaissance, in den Staatsallmachtslehren Machiavelli's, in seinem Buch von Fürsten lagen die Lehren des fürstlichen Absolutismus keimartig

eingeſchloſſen. Sollte Machiavelli über Thomas Morus ſiegen? In den Adern des Engländers regte ſich das alte Sachſenblut, der alte deutſche Selbſtherrengeiſt, und im Namen des Germanismus legte er Widerſpruch gegen die herrſchende Weltanſchauung des 17. Jahrhunderts ein, warf ſich ihrem Triumphzug in den Weg und verhinderte, daß ſie ſich die ganze europäiſche Kultur unterwarf. Er hielt in dieſer Zeit der Unterwerfung und der Knechtſchaft das Banner der Freiheit des Chriſtenmenſchen und des germaniſchen Individualismus aufrecht und bewahrte den Geiſt des Abendlandes vor einer allzu einſeitigen Hingabe an die Autoritätsideen, welche, wären ſie vollkommen zur Herrſchaft gelangt, die Lebensdauer der Anſchauungen und Zuſtände des abſolutiſtiſchen Zeitalters ganz anders hätten verlängern müſſen, als dieſes nun in Wirklichkeit der Fall war. Die Freiheit aller und jedes einzelnen ſollte nicht ganz unterdrückt, das Volksrecht nicht ganz dem Fürſtenrecht aufgeopfert werden, das Chriſtentum nicht völlig in Staatskirchentum aufgehen. Es blieb Raum für die Entwickelung übrig, der Kampf hielt die Kritik wach, die Kritik erzeugte neue Gedanken: ſo ſorgte der engliſche Germanismus dafür, daß der europäiſche Kulturboden den Idealen des 17. Jahrhunderts bald die Nahrung verſagte und empfänglich für die des 18. Jahrhunderts ward.

Wie immer freilich, ſo war auch diesmal die Idee mächtig genug, das Urſprüngliche des Raſſen- und Nationalcharakters anzugreifen und zu zerſetzen. England, von Deutſchland im Stich gelaſſen, kämpfte einen ſchweren und verzweifelten Kampf, und erſt, als überall der Ruf nach der Rückkehr zur Natur erſchallte, konnte es ſich ſeines und des Sieges des Germanismus für gewiß halten. Aber vorläufig ziehen nur Bilder des abwechslungsreichſten Kampfes an unſerem Auge vorüber, von Siegen und Niederlagen. Die Sturmwellen des Romanismus zerbrechen auch die Wälle des feſten Bollwerks, das der engliſche Geiſt errichtet hatte, in zwei Revolutionen muß ſich das Volk des Abſolutismus erwehren, aber noch länger dauert es, bis es auch die Ideen des franzöſiſchen Klaſſicismus endgiltig überwindet.

Unter den Stuarts, die nach Eliſabeths Tode auf den engliſchen Thron gelangt waren, vor allem unter Karl I., artete die geſunde Lebensluſt und kraftvolle Genußſucht des luſtigen Alt-Englands in leichtfertige Üppigkeit und ſchwächliche Frivolität aus. Unter dem Adel des Hofes herrſchte ein frecher und übermütiger Ton, und man ſah mit Hochmut und Verachtung auf das Volk herab. Die abſolutiſtiſchen Ideen drangen nach dem Inſelreiche herüber, und die Staatskirche war auch diesmal raſch bereit, dem fürſtlichen Willen ihre Dienſte zu leiſten. Schon Jakob I. erklärte den König für einen Gott auf Erden, aber Karl I., ſein Sohn, litt und ſtarb für ſolche Ideen auf dem Schafott. Ihm ward es zum Verderben, als er allzu keck und übermütig ſeine Hände nach den politiſchen und religiöſen Freiheiten ausſtreckte. Jene ernſten, ſtoiſchen Männer, die man ſeit den

Tagen der Reformation kannte, die fleißigsten und besten Arbeiter des Landes, die düsteren Fanatiker des Glaubens, welche so viele Märtyrer unter sich gesehen und so lange das Stichblatt des Witzes für die Kinder der Welt abgegeben hatten, — die Puritaner erhoben sich, Bibel und Schwert in den nervigen Fäusten, gegen den gekrönten Belial: und unter den Füßen der Rundköpfe brach der Thron jählings zusammen, die ganze leichtfertige Flitterherrlichkeit der Stuarts und ihrer Hofkavaliere stäubte vor den Hieben der Cromwell'schen Eisenreiter, wie Spreu im Winde, auseinander. Nicht wie in Frankreich war es ein frondierender Adel, der sich dem König entgegenwarf, sondern das mittlere und kleinere Bürgertum, die beste und gesundeste Kraft des Volkes. In dessen Kreisen hatten die aus der Schweiz und aus Frankreich herübergedrungenen calvinistischen Lehren frühzeitig zahlreiche Anhänger gewonnen, die urprotestantischen Ideen Luthers, welche dieser nachher „um der Ordnung willen" verleugnet hatte, all die Gedanken der von ihm so bekämpften Schwarmgeister, der Wiedertäufer, lebten hier fort und gewannen immer mehr an Boden. Und gerade diese Schwarmgeister thaten das Wesentliche dazu, daß die Sache des Protestantismus dem überall so siegreich vordringenden Katholicismus standhielt. Das stolze germanische Wort von der Freiheit des Christenmenschen war hier zu Rechten geblieben. Jedermann ein Priester, jeder sein eigener Priester. Aber auch die urchristlichen und urprotestantischen, sozialistischen und demokratischen Ideen gelangten durch den Puritanismus zeitweilig zum Siege. Die religiösen Kämpfe waren zugleich politische. Der Kampf der durch die Revolution und Reformation von unten her begründeten, aus dem Volke hervorgegangenen Presbyterialkirche gegen die aristokratische aus der Reformation von oben her entstandene Episkopalkirche fiel zusammen mit einem Kampf des Bürgertums gegen den Hof und den Adel. Die Episkopalkirche, die Vertreterin des offiziellen Staatskirchentums, suchte das Trachten des Königs nach absolutistischer Machtfülle auf alle Weise zu fördern, die Presbyterialkirche stärkte hingegen die Kraft des Parlaments, daß es diesen Bestrebungen Widerstand leistete. Doch nur die „Jakobiner- und Bergpartei", die Independenten, die Puritaner unter der Führung des gewaltigen Oliver Cromwell setzten der Krone jenen kraftvollen Widerstand entgegen, der den Presbyterianern zuletzt doch fehlte, und der notwendig war, daß die germanische Welt nicht ganz vom Romanismus unterjocht wurde.

Allerdings wurden der Kunst in dieser Zeit schwere Wunden geschlagen. Schon die Wut der Bürgerkämpfe mußte sie verstummen machen. Schweigt doch selbst die Zunge eines Milton, als diese am heftigsten das Land durchtobten. Aber der Puritanismus stand auch im innersten Herzen feindlich der Kunst gegenüber. England erstirbt das alte lustige Lachen auf den Lippen, als es in das starre, düstere Antlitz dieser Glaubensfanatiker sah, der Heiligen Gottes, die jenen alten Weltverachtungsgeist des Christentums,

jenes mittelalterlich-asketische Entsetzen vor der irdischen Lust in sich nährten, denen jede Freude eine Beleidigung Gottes dünkte und jedes Lachen ein Greuel war. Eine düsterfinstere Stimmung legt sich über das Volk, der Maibaum wird nicht mehr aufgerichtet, und der Anger vor dem Dorfe hallt nicht mehr vom Schritt der Tanzenden wieder. Alle Volksbelustigungen sind verboten. Auch in England siegt der religiöse Geist, der aus dem Widerspruch gegen die heidnische Renaissance erwachsen war. Und nur noch nordisch finsterer und strenger tritt er hier auf, frei von all den ästhetischen Neigungen, welche der Jesuitismus pflegte. Vor allem haßte der Puritanismus von je her das Theater als die schlimmste Brutstätte alles satanischen Greuelwesens. Puritaner und Schauspieler bekämpften sich von alters her mit Erbitterung, und schon Shakespeare spottete von der Bühne herab über die mißmutigen näselnden Gesellen. Als 1629 zum erstenmal Schauspielerinnen, Mitglieder einer französischen Gesellschaft, in London auf der Bühne erschienen, wurden sie mit Gewalt von der Bühne vertrieben, und William Prynne kam drei Jahre später mit seiner „Schauspielergeißel" heraus, einem wilden puritanischen Angriff auf alles Theaterwesen, der dem Verfasser freilich noch den Verlust seiner Freiheit und seiner Ohren einbrachte. Kaum aber hat der Puritanismus den Sieg errungen, da verbannt er durch seine Verbote aller theatralischen Aufführungen (1642, 1647, 1648) für einige Zeit das Drama ganz vom englischen Boden fort. Die Poesie aber war mächtiger als alle ihre Feinde, und sie sog auch aus dem Puritanismus Quellen der Kraft und des Lebens. An die Stelle der leichtfertig ausgearteten frivolen Kavalierspoesie trat die feierliche und ernste priesterliche Göttin Miltons, erhaben und kühn in ihrer düsteren Pracht.

Die englische Litteratur unter der Herrschaft des Puritanismus. Milton.

Die Gestalt Miltons ist die einzige, die von den englischen Dichtern dieses Zeitalters noch lebendig in unsere Tage hineinragt, und neben ihm nur noch die des ehemaligen Kesselflickers und des Sektenpredigers John Bunyan. Die höfische Poesie der Renaissancelyrik tönte in die glatte, tändelnde anakreontische Liebeslyrik der Robert Herrick (1591—1674), John Suckling (1609—1641), Habington (1605—1654), Richard Lovelace (1618—1658) aus, eine Poesie der galanten und gedrechselten Komplimente, welche die Empfindungen und Stimmungen, die ganze Nichtigkeit der Kavaliere am Hofe Karls I. verkörperte. Eine echte und rechte Knallbonbonlyrik. Edmund Waller (1605—1687), der verhältnismäßig

beſte von dieſen überzuckerten Poeten, überdauert die Stürme der puritaniſchen Jahrzehnte und macht in dieſer Zeit auch ein ernſteres Geſicht. Aber ganz in ſeinem Fahrwaſſer fühlte er ſich erſt wieder, voll entfaltete er ſich in den Tagen der Reſtauration, unter Karl II, als er, ein Liebling der Geſellſchaft, den Damen ſeine niedlichen Epigrämmchen und Schmeichelverschen ins Ohr tuſchelte. Herrig und Suckley finden zuweilen noch einen Ton, dem engliſchen Volkslied abgelauſcht, und ſie ſtehen dem Heimiſch-Nationalen näher, Waller hat ſchon bei den Franzoſen gelernt und erſcheint faſt ganz wie ein galanter Zopfpoet des 18. Jahrhunderts. Auch John Denham (1615—1665) verhalf als einer der erſten in der zweiten Jahrhundertshälfte der eleganten, feinen und klaren Formenſprache des franzöſiſchen Klaſſicismus zum Sieg. In der Jugend dichtete er heitere frivole Verschen, ſpäter ward er ernſter und beſchaulicher und beſchrieb in ſeinem Gedicht „Coopers Hill“ die engliſche Parklandſchaft zwiſchen Richmond und Windſor Foreſt an der Themſe, die Beſchreibung mit allerhand Reflexionen durchflechtend. Marini und der Marinismus hatten ſchon früh ihren Einzug in England gehalten. John Donne (geſt. 1631) brach der neuen Schule Bahn, die ſich bis zum Eindringen des franzöſiſch-klaſſiciſtiſchen Geiſtes, wie überall, in hohem Anſehen behauptete und in Abraham Cowley (1618—1667) ihr beſtes Talent beſaß. Da iſt alles wie bei dem Italiener. Die Sprache geſchraubt und geſucht, voller Antitheſen und Vergleiche. Das Streben nach Tiefe und Gedanklichkeit führt zu allerhand philoſophiſchen, metaphyſiſchen Erörterungen und vereinigt ſich mit der Vorliebe für üppig-ſinnliche Bilder und Vorſtellungen. Bei Thomas Carew (geb. 1589 oder 1577, geſt. 1639), dem Kanzler Karls I. und dem Lieblingspoeten der Kavaliere, erobert ſich das Üppig-Erotiſche und Nackt-Sinnliche die Vorherrſchaft und miſcht ſich mit dem zierlich Tändelnden der Anakreontiker, während bei Richard Crashaw (1620—1650) katholiſche Weihrauch-Stimmungen zum Durchbruch kommen, das Sinnlich-Üppige mit dem Religiöſen ſich verbindet und in das Myſtiſche ausläuft. Bei Francis Quarles (1592—1644) nimmt der Marinismus einen ſtrengeren, proteſtantiſchen, altteſtamentariſchen und religiös-peſſimiſtiſchen Charakter an.

Dieſe ganze Poeſie ſpiegelt vornehmlich die Innenwelt der höfiſchen und ariſtokratiſchen Geſellſchaft wieder, die um den König und um die offizielle Staatskirche ſich ſchart. In dem ſchäferlichen und ſatiriſchen George Wither (1588—1667) ſchickt das puritaniſche Bürgertum ſeinen erſten Streiter ins Feld. Er kämpft ſchon in einer Zeit, da der Puritanismus noch dulden und leiden muß, und er ſelber hat Verfolgungen aller Art zu ertragen. Nichts weniger als ein feſſelnder Künſtler, aber ein Mann von Schrot und Korn.

„L'Allegro“ und „Il penseroso“ nennen ſich zwei der bekannteſten Schilderungs- und Stimmungsgedichte John Miltons, welche der Dichter

etwa um das Jahr 1634, ein Sechsundzwanzigjähriger, verfaßte. In jenem ruft er sich den alles belebenden Scherz zum Gefährten herbei, und als ein froher Gesell durchwandert er im hellen Morgen- und Tageslicht die Fluren Englands. Von allen Seiten klingt ihm das Lachen heiterer Menschen entgegen, ebenso munter bei der Arbeit wie beim Tanz, wenn Geige und Horn erklingen, und beim braunen Bier. Das lustige Alt-England ist's, dem Milton in diesen Versen einen Nachruf singt. Das andere Gedicht scheint uns subjektiver und mehr aus seinem eigensten Wesen geflossen zu sein. Er schwärmt von den Freuden des melancholisch-schwermütigen Geistes des die Einsamkeit suchenden Poeten, der ein Denker und Gelehrter ist und in dunkler Nacht über seinen Büchern brütet. Beide Gedichte stehen nebeneinander wie die englische Poesie des 16. und 17. Jahrhunderts, der Elisabethanischen und der Puritanischen Zeit. Auch Milton hat in seiner Jugend noch die Lust des Allegro getrunken, aber in dem letzten Abschnitt seines Lebens, als er sein Eigentlichstes und Bestes schrieb, da war er ganz zu einem Penseroso geworden. Seine Poesie ist eine Herbstblume, eine Blüte des letzten ausgereiftesten Mannesalters, herbstlichen Charakters wie die Poesie Calderons. Entwickelungsgeschichtlich stehen sich Milton und Calderon sehr nahe. Wie der Spanier, so leitet auch der Engländer in eine Kunst der Naturentfremdung ein und schlägt eine Brücke zu der klassicistischen Kunst der Franzosen herüber. Gleich Calderon zieht sich auch Milton ganz auf die Welt seines Ichs zurück, und seine Dichtung nimmt das gleiche subjektive, idealistische und idealisierende Wesen an. Die Freude an dem Sinnlichen der Erscheinungen verkümmert, und das Verstandesmäßige, die Reflexion, das Nachdenkliche, das in der Renaissancepoesie, so bei Ariost oft zu kurz wegkommt, fängt schon an zu überwuchern und giebt der Dichtung stellenweise einen nüchtern-trockenen Lehrpoesiecharakter. Statt an die unmittelbare Natur lehnt sich Milton wieder an Muster und Vorbilder an, ein gelehrter Dichter, der

„. . . . . die kalte, klare Nacht
Bei stiller Lampe spät durchwacht . . ."

Die Antike schlägt auch ihn in ihren Bann, mehr als einen Calderon, fast schon wie einen Corneille:

„Dann schwelg' ich wehmutvoll und stumm,
Griechenland und Latium!
In eurer Heiligtümer Schätzen
Und weiß an Plato mich zu letzen . . ."
(„Il penseroso.")

Jener strenge, kalte, nach einer Musterschablone arbeitende, den griechisch-römischen Vorbildern nachstrebende Formalismus, der Formgeist des französischen Klassicismus, wächst aus diesem Studium hervor und fängt an, sich deutlicher geltend zu machen.

Gleich wie Calderon, ſo iſt auch Milton ein wahrhaft religiöſer Geiſt durch und durch, welcher in Gemeinſamkeit mit jenem den chriſtlichen Geiſt des Jahrhunderts in ſeiner erhabenſten und edelſten Geſtalt dichteriſch verkörpert. Das iſt noch ein ganz anderes, weit echteres Chriſtentum als das hohl kirchliche Chriſtentum der Corneille und Racine. Von den Franzoſen kann man nur Pascal ihnen zur Seite ſtellen. Wie der ſpaniſche Katholik, wie der franzöſiſche Janſeniſt, ſo dringt auch der engliſche Puritaner bis an die letzten Wurzeln des chriſtlich-religiöſen Empfindens vor, ein Grübler, ein durchaus ſelbſtändiger Denker und Forſcher. Er ſucht mit aller Kraft ſeiner Seele, was dem Menſchen in dieſer Welt Halt geben kann, nach der vollkommenen Sicherheit, die ſein Leben und Handeln beſtimmen kann, und fühlt im Innerſten, daß nur das Chriſtentum die wahre Freiheit und Erlöſung bringen kann. Doch ſtehen ſich der Spanier und der Engländer auch gegenüber wie der ſüdländiſche Katholicismus und der nordländiſche Proteſtantismus. Das Sinnlich-Verführeriſche, Üppige und Verlockende der Calderoniſchen Poeſie kennt Milton nicht, nicht das Viſionär-Ekſtatiſche und all das in myſtiſchen Weihrauchwolken geſtaltenlos Verſchwebende. Calderons Dichtung fließt aus dem Unendlichen heraus, und etwas Unſagbares, Dunkles, Seltſam-

John Milton

John Milton.

Nach einem Schwarzkunſtblatt von J. G. Haid.

Wunderbares bleibt wie ein Reſt zurück. Sie, die den Verſtand ſo haßt, ſucht gern das dem Verſtand Unbegreifliche auf. In Milton ſteckt der Geiſt eines Predigers wie Luther, der vor allem an den Verſtand ſich wendet. Er will nicht überreden und berauſchen, ſondern überzeugen. Die von Calderon gehaßte Vernunft ſtellt der engliſche Proteſtant über alles hoch. Ihm iſt die Phantaſie das leicht betrügliche und betrügende:

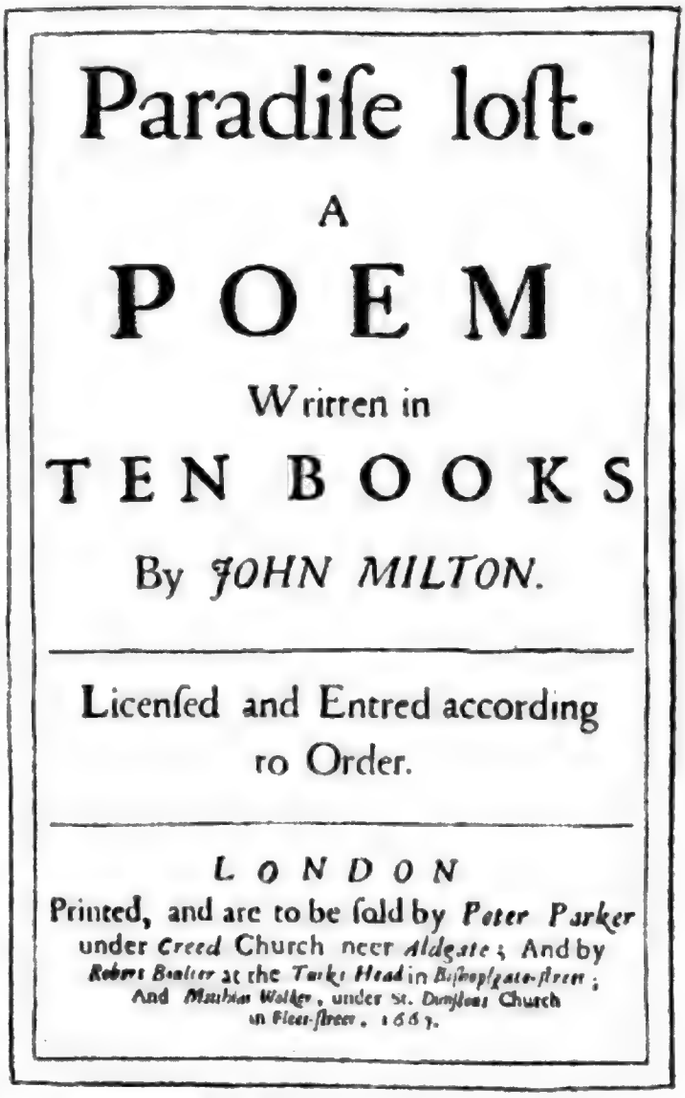
„Wenn die Natur ruht, wacht oft rege noch
Die Phantaſie, ſie gaukelnd nachzuahmen;
Doch Bilder plump vereinend, zeugt ſie oft
Ein wildes Werk, in Träumen meiſt erſchaffen,
In Worten, die unpaſſend ſich verbinden
Und Thaten, die oft lange ſchon geſchehn.
. . . . . .
. Wiſſe, daß ſo manche niedre Kraft
Auch in der Seele wohnt, die der Vernunft
Als Herrin dienet, und vor allen dieſen
Die Phantaſie ...“

(Verlorenes Paradies. 5. Geſ.)

Calderon ſpricht von der Freiheit des Willens und erkennt in ihr ein Gottesgeſchenk, — aber in Wahrheit beſitzen ſeine Menſchen ſehr wenig davon, gehen vielmehr als Gebundene dahin. Milton ſpricht nicht nur von dieſem freien Willen, er ſpricht auch immer wieder und wieder davon, er iſt die Achſe, um den ſich bei ihm alles dreht, und ſeine Menſchen beſitzen ihn wirklich. Klammerte ſich der Dichter nicht felſenfeſt an dieſe Erkenntnis, ſo würde er, ein Revolutionär, wie ſein Satan, gegen den Gott des Chriſtentums als Erſter Sturm laufen. Wenn Calderon Wunder auf Wunder häuft, ſo geht bei Milton alles mit natürlichen Dingen zu, nur zu natürlich, zu menſchlich, zu alltäglich, ſo nüchtern-proteſtantiſch, daß jene religiös-überirdiſchen, myſtiſchen Dunkelheitsſtimmungen, die der Spanier ſo leicht erzeugt, ſchwer aufkommen. Die Calderoniſchen Menſchen tragen oft Flügel an den Schultern, daß ſie uns halb wie Engel, wie ſelige Geiſter erſcheinen, denen nur allzuwenig vom Erdenſtaub anhaftet. Die Milton'ſchen Engel und Geiſter hingegen haben zu wenig Ätherluft getrunken, ſie kleben an der Erde feſt und ſchleppen ſo viel Menſchlichkeit und Realismus im Staube hinter ſich, und Gott-Vater ſelbſt erſcheint ſo ſehr wie ein Irdiſcher, daß wir zuweilen nicht recht mehr in die Höhe ſehen können. Das alles iſt zu nah, zu anthropomorph, und bis an die Knöchel wenigſtens geht es doch in einen ſandigen Rationalismus hinein. Milton verſteht es nicht, ſo glücklich wie Calderon das letzte große Geheimnis alles Religiöſen zu wahren und die Pforte zum Allerheiligſten verſchloſſen zu halten. Er weiß wirklich allzu genau Beſcheid in den himmliſchen Einrichtungen und Verhältniſſen, faſt ſo genau wie in den engliſchen Staatseinrichtungen und in der Küche ſeines eigenen Haushalts. Er behauptet mit Entſchiedenheit, daß auch die Engel eſſen, und ſetzt genau auseinander, was und wie ſie eſſen:

Sie ſetzten ſich und aßen von den Speiſen,
Der Engel nicht nur ſcheinbar, wie ein Nebel,
So wie's die Meinung gottgelahrter Herr'n,
Nein, mit des wahren Hungers Thätigkeit,
Verdauend dieſe Koſt in Licht zu wandeln;
Was rückbleibt, dunſtet leicht bei Geiſtern aus.....

Der chriſtliche Himmel Miltons hat, was das menſchliche Weſen der Bewohner angeht, doch ſehr viel Ähnlichkeit mit dem Homeriſchen Götterhimmel, und wenn wir von dem großen Krieg zwiſchen den Engeln des Lichtes und den abtrünnig gewordenen Scharen des Satans leſen, von den Kriegsberatungen und Ratsverſammlungen, den ausgeſtellten Wachtpoſten und den Wachtfeuern, den Schlachtordnungen und Kriegsliſten, — wenn wir hören, daß die böſen Geiſter den guten am zweiten Tage der Schlacht beſonders dadurch gefährlich wurden, daß ſie Kanonen ins Feld ſtellen konnten, oder daß auch die Engel wohl verwundet werden können, die Wunden jedoch ſofort heilen u. ſ. w. u. ſ. w., ſo hat dieſe Verſtändigkeit, dieſer Realismus etwas gar zu Unheimliches an ſich. Die Phantaſie hat ſich an dem Dichter gerächt und ihm manches Schnippchen geſchlagen dafür, daß er ſie etwas geringſchätzig eine „niedre Kraft" nannte.


Paradiſe loſt.
A
POEM
Written in
TEN BOOKS
By JOHN MILTON.
Licenſed and Entred according to Order.
LONDON
Printed, and are to be ſold by Peter Parker under Creed Church neer Aldgate; And by Robert Boulter at the Turks Head in Biſhopſgate-ſtreet; And Matthias Walker, under St. Dunſtans Church in Fleet-ſtreet. 1667.

Titelblatt der Originalausgabe von Miltons „Verlorenem Paradies" vom Jahre 1667.
Nach einem Exemplar des Britiſchen Muſeums zu London. Erſt in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1674 iſt das Gedicht in zwölf, nicht wie hier in zehn Bücher eingeteilt.

Dafür aber beſitzt Milton ein paar andere Rieſenflügel, die ihn zu gewaltigen Höhen emportragen, die Rieſenflügel der Begeiſterung:

„Sie, die in friſchen Auen lebt.
Vor allen ſie, die droben ſchwebt
Mit Schwanenſang und Adlerſchwung,
Die ſtürmiſche Begeiſterung ..."

Die durch und durch enthusiastische Seele eines Äschylos und eines Dante lebt auch in ihm. Begeisterung erblüht nur aus einer wahrhaft freien Seele, nur aus der Selbständigkeit und aus einem stark ausgeprägten Ichbewußtsein. Begeisterung ist ein Talent, das nur Heldennaturen besitzen. All das Klare, Verstandesmäßige und teilweise Nüchterne der Milton'schen Poesie hängt mit des Dichters tiefem puritanisch-protestantischen Freiheits- und Ichgefühl zusammen. Dieses macht ihn zunächst zu einem Kritiker. Wie all die großen, wahrhaft religiösen Naturen, die Religionsstifter selbst und dann die Religionsdichter, der Sänger des „Hiob", Äschylos, der Perser Rumi, Dante, zieht er, ein ursprünglich revolutionärer Geist, ohne alle Furcht Gott zunächst einmal vor seinen Richterstuhl. Nicht er hat sich vor Gott, sondern Gott hat sich vor ihm zu verantworten. Und Milton ist dabei keineswegs gewillt, sich wie der Dichter des Hiob durch eine bloße Machterklärung den Mund zustopfen zu lassen. Er will ganz klar und deutlich sehen und erkennen und weist jeden Versuch nach der Errichtung einer absolutistischen Herrschaft zurück. Daher besitzt er auch nur wenig Respekt vor dem letzten Unsagbaren und Dunklen, dem großen Geheimnisse Gottes, das kein Mensch verstehen kann. Gott darf und soll keine Geheimnisse besitzen. Das sind vielleicht nur Winkelzüge des Angeklagten, mit denen er eine schlechte Sache, sie verwirrend, zu verteidigen sucht. Diese Respektlosigkeit vor dem Mysterium unterscheidet den puritanisch-protestantischen Milton aufs tiefste von dem wundergläubigen und visionären spanischen Katholiken Calderon. Calderon läßt sich wie der Dichter des Hiob den Mund zustopfen. Er fühlt, daß Gott zu hoch ragt, um ihn zu verstehen, und unterwirft sich schweigend. Er erkennt alle und jede absolutistische Herrschaft an, den Gehorsam gegen die Gebote der Kirche, wird kurz und gut zum zitternden Sklaven, der sich überall von „Kreuzen" und „Dolchen" umgeben sieht. Milton bleibt aufrecht stehen, immer ein Mann, immer ein stolzer germanischer Herr, ein germanisches Ich, ein echter Puritaner, ein freier Christenmensch, der sein eigener Priester ist, alles Pfaffen- und Kirchentum haßt. Calderon unterwirft sich unter Gott, Milton erhebt sich über ihn. „Das verlorene Paradies" ist im Grunde nichts als eine große Verantwortungsrede Gottes vor dem Richterthrone des Menschen, der dem Angeklagten die Frage vorlegt: „Warum hast Du die Sünde in die Welt kommen lassen? Warum haben wir das Paradies verloren?" Und Gott antwortet keineswegs: „Wie kannst Du, elender Irdischer, mich meistern wollen, glaubst Du überhaupt, mich verstehen zu können?" Nein, er steht peinlich Rede und Antwort, er führt seine Verteidigung mit der Kunst eines geschickten Juristen, er redet nichts, was nicht der menschlichen Fassungskraft vollkommen zugänglich wäre, er redet, wie gesagt, fast zu menschlich. Er läßt nur die Fragen offen, über die sich auch die Wissenschaft und Weltanschauung des 17. Jahrhunderts noch nicht klar war.

Die Gerichtsſitzung endet mit einer vollkommenen Freiſprechung des Angeklagten. Er konnte nicht anders handeln, als er gehandelt hat. Gott iſt in Wahrheit der Allgütige, der Allweiſe, der Allgroße, der Herr aller Herren. Der Dichter iſt ſich bewußt, daß er ſeinem Ich nichts vergeben hat, daß er ſeinen Verſtand ſcharf zuſammen hatte und von der Phantaſie ſich keinen Augenblick übertölpeln ließ. Er weiß, daß er die Kritik gründlich handhabte, mit dem höchſten Mut, der letzten Rückſichtsloſigkeit, ein Freier, ein Großer, der niemand fürchtete, auch Gott nicht. Eine ſo ernſte, freie Kritik verwandelt ſich, ſobald ſie anerkennt, in die höchſtgeſteigerte Bewunderung. Je leidenſchaftlicher jene war, um ſo leidenſchaftlicher iſt auch dieſe. Ein Feuerſtrom durchglutet die Seele Miltons. Wie einſt Äſchylos, ſo ſtieg auch er aus dem dunklen Thal der Zweifel und Fragen mühſam, einer von den Söhnen des Prometheus, empor, und ſiehe da, plötzlich ſieht er alle Gipfel erhellt, unendliches Licht flutet in ſeine Augen, und in aller Nacktheit enthüllt, ſchaut er die Wahrheit und Gott. Das tiefſte Sehnen ſeines Herzens iſt geſtillt, er weiß, was die letzte, höchſte Wahrheit iſt, er hat Gott erkannt. Und ein Jubelſchrei entringt ſich ſeinem Munde, nur ein einziger großer Triumphgeſang auf das Ideal aller Ideale wird von nun an aus ſeiner Bruſt emporſteigen. Alles Zerſplitternde, alles, was die Kräfte der menſchlichen Seele zumeiſt verwirrt, ſie bald dieſem, bald jenem Ziele zulenkt, fiel von ihm ab, und der ganze Wille ſtrafft ſich auf das eine zuſammen: die Anbetung Gottes, die Vereinigung mit Gott. Ein Charakter im höchſten Sinne des Wortes ſteht vor uns, eine vollkommen einheitliche, abgeſchloſſene Perſönlichkeit, die, ohne nach rechts und links zu ſehen, ohne alle Furcht, ohne alles Zaudern, eins in Geſinnung und That, auf das von ihr erkannte Ideal vorwärts ſtürzt, um es zu erobern und in die Wirklichkeit überzuführen. Sein eigenes, höchſtes Ich wohnt in dem Gott, den er erkannt hat. Ein Gott iſt es, dem, wie Milton, die Freiheit, die Selbſtändigkeit über alles geht, ein germaniſcher Gott, dem keine andere Anerkennung und Heerfolge etwas gilt, als die freie Heerfolge eines freien Menſchen. Darum gab er ihm als höchſtes Gut den freien Willen. Und zu einem germaniſchen Kämpfer, zu einem ſtreitbaren Heros, wie Milton ſelber einer war, hat Gott den Menſchen gemacht. In eine Welt voller Teufel hat er ihn hineingeſtoßen. Unabläſſig tobt die Schlacht zwiſchen den Geiſtern der Nacht und des Lichtes. Die Wangen des Dichters glühen von der Schlachtfreude, immer und immer wieder gegen Satan anreiten zu können. Calderons religiöſe Poeſie wurzelte im Peſſimismus, die Milton'ſche in der freudigen Bejahung des Lebens. Der Spanier ſieht den Menſchen für einen Gefangenen an, und er verurteilt das Leben als einen Traum, alles Irdiſche erſcheint ihm gemein und niedrig. Der Milton'ſche Chriſt weiß nichts von Schickſalskreuzen und -Dolchen, gegen die er machtlos iſt, vielmehr wie ein hell-

ängiger Siegfried, seiner Kraft sich bewußt, geht er dem Drachenkampf entgegen. Mit Oliver Cromwell spricht er: „Vertraut auf Gott und haltet das Pulver trocken.“ Der Mensch ist das Ebenbild Gottes und unvertilgbar in ihm die alte, ursprüngliche Herrlichkeit, die er einst im Paradiese besaß. Noch immer ragt er mit seinem Haupt in den Äther hinein. Und selbst der Satan verleugnet nicht seine göttliche und himmlische Abstammung. Miltons Poesie ist ein Triumphgesang auch auf die Herrlichkeit des Irdischen. Nicht nur der Mensch, selbst das Kleinste und Geringste trägt eine Gottnatur in sich. So hat jener oft prosaisch-nüchterne Anthropomorphismus Miltons auch wiederum eine tiefere und großartige Bedeutung. Der heißhungrig einhauende und verdauende Engel ist in der That von dem Menschen nicht so sehr verschieden. Tiefsinnige Entwickelungsgedanken, gemahnend an die Lehren unserer neuen Naturwissenschaft, tiefsinnige Erkenntnisse von der Einheit aller Dinge, ihrer Umformung und der rastlos fortschreitenden Vervollkommnung alles Daseienden schlagen an unser Ohr:

. . . . . Alle Dinge sind
Erschaffen zur Vollkommenheit und alle
Aus einem ersten Stoff mit mannigfacher
Gestaltung und verschiedenen Wesensgraden;
Und bei den Wesen, welche Leben fühlen,
Mit Lebenskraft begabt; das Feinere,
Geläuterte, mehr Geistige steht Gott nah',
Wo nicht, so strebt es, näher ihm zu kommen,
Ein jedes in der angewies'nen Sphäre,
Bis sich der Leib zum Geist emporgeschwungen,
Ein jegliches Geschlecht in seinen Grenzen.
So spricht der Stengel aus der Wurzel freier,
Aus diesem keimt das Blatt noch luftiger,
Zuletzt haucht die entfaltet schöne Blume
Den geist'gen Duft; die Blüte samt der Frucht,
Der Menschen Nahrung, stufenweis verfeinert,
Sie schwingen sich zu Lebensgeistern auf,
Zu tierischen, zu geistigen; verleihen
Dem Leben Sinn, Verstand und Phantasie;
Dadurch erhält die Seele die Vernunft,
Und die Vernunft ist selbst ihr Wesen, schließt
Und schaut . . . .“

(Verlorenes Paradies.)

So trägt die ganze Weltanschauung und Poesie Miltons einen heldischen Zug, einen männlich-thätigen Charakter. Sie lebt und webt in der Bewunderung und Begeisterung. Das Begeisterte hat der Dichter noch gemeinsam mit den großen Bewegungsmännern, den Künstler- und Prophetennaturen des 16. Jahrhunderts, und wo dieses in seine Phantasie hineinschlägt, da wird sie zur echten Renaissancephantasie; machtvoll, gestaltungskräftig erhebt sie sich zu den gewaltigsten Höhen, durchschweift die Himmel und die Erde, starrt mit ungeblendeten Augen in das Licht der kreisenden Sonne und Sterne und feiert die Schönheit der Welt in begeisterten Hymnen, Riesengestalten voll innerer Wahrheit schafft sie, wie das Drama

der Eliſabethaner, den Satan und ſeine Höllenſcharen, die Engel des Lichtes. Berührt vom Hauche des 17. Jahrhunderts, ſchrumpfen ihre Flügel zuſammen, ſinkt die Dichtung aus der Höhe herab und kriecht oft

John Milton was born the 9th of December 1608 die Veneris half an howr after 6 in the morning

Christofer Milton was born on Friday about a month before Christmass at 5 in the morning 1615

Edward Phillips was 15 year old August 1645

John Phillips is a year younger about Octob.

My daughter Anne was born July the 29th on the fast at ev'ning about half an houre after six 1646

My daughter Mary was born on Wedensday Octob. 25th on the fast day in the morning about 6 a clock 1648.

My son John was born on Sunday March the 16th about half an hower past nine at night 1650

My daughter Deborah was born the 2d of May being Sunday somwhat before 3 of the clock in the morning 1652.

~~Hir~~ my wife hir mother dyed about 3 days after. And my son about 6 weeks after his mother.

Katherin my daughter, by Katherin my second wife, was borne ye 19th of October between 5 and 6 in ye morning, and dyed ye 17th of March following, 6 weeks after hir mother, who dyed ye 3rd of Feb. 1657

Fakſimile einer eigenhändigen Niederſchrift von John Milton,
biographiſche Notizen über ſich ſelbſt und ſeine Familie enthaltend.
(Nach dem Original im Britiſchen Muſeum zu London.)

Digitized by Google

nüchtern am Boden hin. Ein allzu Verſtandesvolles, ein mehr Heſiodiſches als Homeriſches Element legt ſich lähmend auf die eigentlich künſtleriſche Geſtaltungskraft. Statt anſchaulicher Sinnlichkeiten erhalten wir Reflexionen und Betrachtungen, Reden ſtatt der Bilder. Adam und Eva, die erſtgeborenen Menſchen, nehmen das Weſen eines frommen puritaniſchen Ehepaares an, deſſen höchſte Leidenſchaft eine theologiſche Unterhaltung, das Anhören einer Predigt oder einer gelehrten Vorleſung ausmacht. Die Geſtalten der Dichtung und damit die Dichtung ſelber verſchwindet, und für längere Zeit ſteht an ihrer Stelle der Dichter, der kein Dichter mehr iſt, ſondern ein Lehrer und Prediger, ein Erläuterer und Deuter, ein Philoſoph des proteſtantiſchen Chriſtentums. Auch darin ſteht Miltons Epos der göttlichen Komödie Dante's nahe und ebenſo der Äſchyleiſchen Tragödie: ſie hat das Tendenziöſe, das Belehrende, Wiſſenſchaftlich-Philoſophiſch-Theologiſche, ſie hat ihre Erkenntnis und Weltanſchauung nicht rein in Kunſt umſetzen können. Die Namen Äſchylos, Dante und Milton muß man überhaupt immer zuſammennennen. Als Dichter und als Menſchen ſind ſie wie aus einem Blut und Stamm entſproſſen. In ihren Schöpfungen wie in ihrem Leben tritt immer vor allem groß eines hervor, ihr Charakter, und in der Geſchichte der Weltpoeſie erſcheinen vor allem dieſe drei als die Charaktere aller Charaktere.

Am 9. Dezember 1608 wurde John Milton zu London als Sohn eines wohlbegüterten und feingebildeten Notars geboren, in deſſen Haus Kunſt und Wiſſenſchaft die edelſte Pflege erfuhren. Der lernbegierige Knabe erhielt zuerſt im väterlichen Heim, dann in der St. Pauls-Schule und ſpäter auf der Univerſität Cambridge die gediegenſte Erziehung. Er lernte zahlreiche, darunter auch mehrere orientaliſche Sprachen beherrſchen, und mit Inbrunſt verſenkte er ſich in das Studium der antiken Poeſie, ſowie der Poeſie der Gegenwart und letzten Vergangenheit. Nach ſeinem eigenen Geſtändnis übte Spenſer größeren Einfluß auf die Ausgeſtaltung ſeiner Kunſt aus, und wahlverwandt iſt er dieſem in der Freude an der Landſchaftsſchilderung, die bei Milton zum Entzückendſten gehört, und in welcher noch der Geiſt der Renaiſſancepoeſie vollkommen lebendig fortwirkt. Ein Blick in ſeine Werke genügt, um die ſtarken Einwirkungen der bibliſchen Poeſie, der antiken Dichtungen, vor allem auch der griechiſchen Tragiker herauszumerken. Damals legte der Dichter den Grundſtock zu ſeiner großen, das Wiſſen der Zeit umfaſſenden Gelehrſamkeit, welche das Staunen der Zeitgenoſſen ausmachte. Reiſen in Frankreich, in der Schweiz und in Italien förderten ſeine geiſtige Entwickelung. In dieſer Zeit entſtanden verſchiedene Oden und Elegien, Sonette, die beiden Gedichte „L'Allegro" und „Il Penſeroſo", eine Gelegenheitsdichtung „Arcades" und das an dichteriſchen Schönheiten reiche Maskenſpiel „Comus", eine allegoriſche lyriſch-epiſche Dichtung in äußerlich dramatiſcher Form, welche die Rettung der Tugend vor den Verſuchungen der Sinnlichkeit darſtellt.

Die in der Heimat ausgebrochenen Unruhen, welche zuletzt den Sturz des Königtums herbeiführten, riefen ihn nach England zurück. Die großen Streit- und Kampfjahre beginnen, in welchen Milton, im Angesicht von ganz Europa, den von allen Seiten auf ihn eindringenden Kämpen des Absolutismus gegenüber die Sache des englischen Volkes und des Puritanismus verfocht, der freieste Mann des Jahrhunderts, der all den Knechtschaftsideen seines Zeitalters gegenüber die Rechte der Persönlichkeit und Selbständigkeit verteidigte und jede Art von geistiger Unterdrückung bekämpfte. Schon ist er ein beredter und feuriger Befürworter der Preßfreiheit und des Rechtes der Ehescheidung, idealer Forderungen, die sich noch nicht einmal unser Jahrhundert vollkommen errungen hat. Milton erscheint uns als der eigentliche Vollmensch dieses Zeitalters. Er ist der humanste und idealste Geist unter all den damaligen Bewegungsmännern. Die kommende Entwickelung bewegte sich in den Bahnen seiner Anschauungen. Und die Herrschaft des Puritanismus wäre vielleicht noch lange hin unerschütterlich gewesen, wenn sich dieser die ganze reiche und weite Bildungswelt seines erleuchtetsten Geistes erschlossen hätte, hätte er den gesunden Frohsinn, die Künstlernatur und den Schönheitssinn eines Milton verstehen gelernt und teilgenommen an den Entzückungen des Dichters über die Herrlichkeit der Welt und des Menschen, anstatt in ewiger Zerknirschung, in ständigen Gewissensqualen, in unaufhörlicher Furcht vor der Erbsünde zu seufzen und die Augen über die Lust der Welt zu verdrehen. Mit allen seinen großen künstlerischen Instinkten stand Milton auch in der Welt des Puritanismus einsam da; er sah, von diesem bedroht, was für ihn mit das höchste Gut der Menschheit ausmachte. In diesen Jahren des Kampfes, in denen der Prosaschriftsteller, der Journalist und der Gelehrte, der Staatsmann und Politiker, der Erzieher, der Theologe und der Jurist seine glänzendste Thätigkeit entfaltete, und welche etwa die Zeit von 1640 bis 1660, bis zum Beginn der Restauration, umfassen, hat der Dichter nur wenig geschaffen, einige Psalmenübersetzungen und eine Reihe von Sonetten. 1643 verheiratete er sich mit Mary Powell. Bekanntlich war die Ehe eine sehr unglückliche, wie überhaupt Milton von seiner Familie wenig Freude erfuhr. Er, der von der Ehe nicht hoch genug denken konnte, der die idealsten Bilder des höchsten und reinsten Eheglücks entwarf, sollte von diesem Glücke nur träumen und phantasieren dürfen. 1649 ward er zum lateinischen Staatssekretär ernannt, erblindete 1652 infolge der langen Nachtarbeiten, denen er sich schon in früher Jugend hingegeben hatte, und heiratete 1656 zum zweitenmal. Doch schon zwei Jahre später ward ihm Katharina Woodcock durch den Tod entrissen. 1663 wagte er es dann, zum drittenmal eine Ehe einzugehen. Der Sturz der Herrschaft des Puritanismus bezeichnet die letzte große Wendung im Leben Miltons. Die Restauration entsetzte ihn 1660 seiner Stellung und

verſuchte, ihm den Prozeß zu machen, mußte ihn aber nach einigen Monaten Gefangenſchaft wieder freigeben. Bei einem Charakter wie dem ſeinen braucht man eigentlich nicht hervorzuheben, daß er in dieſer Zeit der Not und Bedrängung, da ſo viele nicht raſch genug ihre Geſinnung wechſeln konnten, ſich ſelber und ſeinen Idealen treu blieb. Er ſtarb am 8. November 1674. In der Einſamkeit und Zurückgezogenheit, inmitten einer Welt von Feinden, mit der Not kämpfend, ſchrieb er ſeine großen Dichtungen: „Das verlorene Paradies“ (1658—65), „Das wiedergewonnene Paradies“ und das bibliſche Drama „Samſon Agoniſtes“, welch letzteres ſich aufs engſte an die Formen der Äſchyleiſchen Tragödie anlehnt und auch den großen, erhabenen Geiſt des Äſchylos atmet. Wie dieſer eine Prometheus- und eine Zeusſeele in ſich trägt, ſo auch Milton. Nur ſo konnte er der Geſtalt des Satans im „verlorenen Paradies“ jenes großartige und imponierende Weſen verleihen, jenen heroiſchen Zug, der dieſen ſo ſcharf von dem Calderon'ſchen Teufel unterſcheidet, welch letzterer eigentlich ein dummer Teufel iſt und bleibt. Im „verlorenen Paradies“ behandelt der Dichter die bibliſche Erzählung vom Sündenfall des erſten Menſchenpaares, und in kunſtvoll eingeflochtenen Epiſoden die Geſchichte vom Fall der Engel und der Erſchaffung der Welt, während er in dem „wiedergewonnenen Paradies“, an das Neue Teſtament ſich anlehnend, den Sieg Chriſti über den ihn verſuchenden Satan darſtellt. Beide Dichtungen gehören zu dem Gewaltigſten und Eigenartigſten, was die Kunſt aller Zeiten und Völker hervorgebracht hat, doch iſt jene die großartigere und umfaſſendere. Man muß ſie nur aus ſich ſelbſt zu verſtehen verſuchen und mit ihrem eigenen Maße meſſen. Elemente des Homeriſchen Epos vereinigen ſich hier mit denen des Heſiodiſchen, der alten babyloniſchen Izdubardichtung und der Lucrez'ſchen Lehrdichtung „De rerum natura“. Eine landſchaftlich-idylliſche Poeſie wächſt ſich zu einem mythologiſch-kosmogoniſchen Religionsepos aus, welches zugleich ein Epos des geſamten Wiſſens, der Erkenntniſſe und Weltanſchauung des 17. Jahrhunderts vorſtellt, und wie die Dante'ſche Komödie in mächtigen Bildern eine Erlöſungslehre entrollt, die in ihrem Kern und Weſen eine allgemein menſchliche iſt und auch über die bloß chriſtliche Welt hinauswächſt. Einer rein künſtleriſchen Kritik ſpotten ſolche Dichtungen; ſie zerſprengen allzu enge Kunſtformen und Kunſtgeſetze und halten ſich an der Erkenntnis, daß die Poeſie mehr als eine Kunſt iſt, auch Religion, Philoſophie und Wiſſenſchaft. Man kann auch ihnen gegenüber die reinen Kunſtforderungen aufrecht erhalten, ohne daß man ihrer Wertſchätzung damit zu nahe tritt.

Während Milton durch ſeine reiche Bildung, ſeine ganze künſtleriſche Natur hoch über die Welt des Puritanismus emporſteigt, verkörpert John Bunyan (1628—1688), Sohn eines armen Keſſelflickers, der als Knabe das Handwerk ſeines Vaters erlernte und ſpäter als Prediger der Baptiſten-

ſekte angehörte, die eigentlich volkstümlichen, religiöſen Stimmungen der Revolutionsjahre. Sein eigenartiges und auch künſtleriſch-feſſelndes Proſagedicht „Des Pilgers Reiſe“ gehört noch heute in England zu den meiſtgeleſenen Erbauungsbüchern. Allegoriſierend erzählt es von der Reiſe des Herrn Chriſtian nach Neu-Jeruſalem, d. h. von der Wanderung des Menſchen, der, von Sünde und Verſuchung bedroht, den gerechten Kampf kämpft und zuletzt zur Gnade und zur ewigen Seligkeit gelangt. Ein pſychologiſch-merkwürdiges Buch, wie auch Bunyans Selbſtbiographie, viſionären und ekſtatiſchen Charakters und wie alle derartigen Bücher von einem ſehr ausdrucksvollen Realismus, dem die ſchärfſten und lebendigſten Schilderungen gelingen.

John Bunyan.
Nach einem Stich von J. E. Haid.

Die Reſtauration in England.

Wie jede Reaktion und Revolution in der erſten Zeit nach dem Siege unduldſam, fanatiſch und aufs äußerſte tyranniſch aufzutreten pflegt, ſo wollte auch die puritaniſche über Nacht alles Greuelweſen des Satans ausrotten. Der finſtere Geiſt, die einſeitige Weltanſchauung der Heiligen Gottes widerſtrebten jedoch allzu ſehr den ewigen und natürlichen Empfindungen der menſchlichen Bruſt; und nicht zu lange konnte ſich eine Kulturnation von dieſen bildungs- und kunſtfeindlichen, kleinbürgerlich-beſchränkten Geiſtern, unter denen es nur einen Milton gab, beherrſchen laſſen. Nur die eiſerne Fauſt, die Heroennatur eines Oliver Cromwell hielt den puritaniſchen Staat aufrecht. Als er ſeine Augen ſchloß (1658), brach das Gebäude jäh zuſammen. Noch waren keine zwei Jahre nach ſeinem Tode verfloſſen, und Karl II. hielt triumphierend ſeinen Einzug in London. Jubelnd warf ſich das Volk in ſeiner Kurzſichtigkeit von neuem den Stuarts in die Arme, freilich um nur zu bald wieder enttäuſcht zu werden. Hatte der rote Schrecken der Revolution das Henkerbeil zu Hilfe gerufen, grauſamer, rach- und verfolgungsſüchtiger, blutgieriger noch war wie immer der weiße Schrecken der Reaktion. Cromwells Leiche ward geſchändet, ein Milton ins Gefängnis geſteckt, Bunyan ſchmachtete zwölf Jahre im Kerker, Algernon Sidney's Haupt (1617—1683), des Verteidigers der Lehre von der Volksſouveränität, fiel unter dem Beil. Macaulay nennt die Zeit der Reſtauration der Stuarts die ſchmachvollſte Epoche der engliſchen Geſchichte. Am Hofe Karls II. und unter ſeinen Kavalieren gelten die äußerſte Brutalität und Roheit, eine viehiſche Schamloſigkeit und die ausſchweifendſte Wolluſt als die eigentlichen Zeichen, an denen ſich ein treuer, dem König und der Regierung ergebener Unterthan erkennen läßt. Nach den freudeleeren puritaniſchen Faſtentagen erſcheint das Volk und die Geſellſchaft Englands wie von einem Krampf, wie von einer wilden Raſerei erfaßt zu werden. Mit inſtinktiver Wut ſtürzt man ſich auf alles, was dem Menſchen ſonſt als etwas Ideales gilt. Tugend, Sittlichkeit, Frömmigkeit, Scham, Anſtand, Edelſinn, Begeiſterung, Liebe, Freundſchaft, Güte, Weisheit: mit einer gewiſſen Tollwütigkeit beſchimpft man ſie, überſchüttet ſie mit Hohn und Verachtung, tritt man ſie mit Füßen in den Kot. Und dieſer Geiſt, dieſe Geſinnung zerſetzt auch die Litteratur. Wäre ſie nur ſinnlich, frivol und üppig, — leichtlebig, genußſüchtig, frohweltlichen Geiſtes! Aber es fehlt der Sinnlichkeit an Geſchmack, — an Friſche. Sie hat etwas Abgeſtandenes, Greiſenhaftes und Verlebtes, — und wieder etwas Tieriſch-Brutales. Sie ſtreift an eine viehiſche, bluttrunkene Luſtmörder-Sinnlichkeit heran. Jedes geiſtige und ideelle Element fehlt. Ein inhumaner Geiſt, ein gewiſſer Barbarismus kommt überall zum Durchbruch. Die Litteratur des Reſtaurationszeitalters trägt vor allem eine niedrige Stirn. Es mangelt

den Leuten an Intelligenz. Es ſind unciviliſierte Geiſter, ohne eigentliche Bildungs- und Kulturintereſſen, ohne philoſophiſche Neigungen. Sie haben nur einen Körper, deſſen Begierden geſtillt ſein wollen. Die brutal-materialiſtiſche, in roher Sinnlichkeit wurzelnde Philoſophie eines Hobbes, die jedes Ideal, jede Erhebung und Begeiſterung unmöglich macht, leuchtet über ihr.

Samuel Butler.
Nach einem Stich von Bollinger.

Samuel Butlers (1612—1680) ſatiriſch-komiſches Epos „Hudibras“, das Lieblingsbuch der Kavaliere Karls II., läutet die neue Zeit ein. Der Dichter giebt dem toten Löwen des Puritanismus den Eſelstritt. Hölzern und trocken klingt ſein Gelächter hinein in Miltons erhabene und begeiſterte religiöſe Hymnen. Butler lehnt ſich an den „Don Quijote“ des Cervantes an und verſpottet in ſeinem fahrenden Jammerritter Sir Hudibras und deſſen Knappen Ralph mit burleskem Poſſenwitz, karrikierend, witzelnd und zotend, die Presbyterianer und Independenten. Sein Buch hat großen ſittengeſchichtlichen, doch weniger künſtleriſchen Wert. Butler verſteht nicht zu geſtalten; er iſt Schriftſteller, doch kein Poet. Er beſchreibt und disputiert, doch kann er nicht erzählen. Die Handlung iſt arm und eine Kompoſition fehlt.

Das von den Puritanern geſchloſſene Theater öffnet von neuem ſeine Pforten, und die erſten Schauſpielerinnen erſcheinen auf der engliſchen Bühne. Auch glänzende Dekorationen giebt es nun zu ſehen, und alles macht einen glänzenderen Eindruck. Die letzten Dramatiker der großen Zeit haben ihre Augen geſchloſſen, und ein neues Geſchlecht wuchs heran, von anderem Geſchmack und anderen Neigungen. In der alten Dichtung ſteckte allerdings ſo viel echt nationaler Geiſt, eine ſo reiche Fülle elementarer Poeſie, daß die irgendwie volkstümlich und künſtleriſch empfindenden Naturen ihrem bezwingenden Eindruck ſich nicht völlig entziehen konnten. Der Glanz eines alten Ruhmes umſtrahlte die Häupter eines Shakeſpeare, eines Ben Jonſon, eines Beaumont-Fletcher und Ford. Man fühlte noch immer etwas Verwandtes mit ihnen. Und doch platzte immer wieder, wenn eine

dieſer alten Dichtungen im Theater aufgeführt wurde, plötzlich unter den Zuſchauern ein lautes Lachen aus; man ſchüttelte den Kopf über die unglaublichen Geſchmackloſigkeiten dieſer Könige von geſtern, man glaubte nicht mehr an ihre Helden und Heldinnen und entſetzte ſich über die wilde Phantaſie und noch wilderen Formen. Dieſen Kavalieren, die nichts ſo Schlimmes darin ſahen, ihre Frau und Geliebte mit einem anderen zu teilen, mußte die Eiferſucht eines Othello lächerlich erſcheinen, lächerlich die junge Liebesglut eines Romeo und einer Julie. Die aus Frankreich heimkehrenden Stuarts brachten die Bewunderung franzöſiſcher Sitten und Kultur mit in ihr Vaterland heim. Ludwig XIV. war auch ihnen die Sonne, zu der ſie ſtaunend emporblickten. Alles, was den Stempel des franzöſiſchen Geiſtes trug, ſchien ihnen das denkbar Vollendetſte zu ſein. Die Nachahmung und Nachäffung des Franzoſentums ward zur Mode. Wie überall in Europa, ſo unterwarf man ſich auch in England dem franzöſiſchen Geſchmack, und die Sturmflut des Romanismus überſchwemmt die letzten Bollwerke des Germanismus. Der Mathematikergeiſt des 17. Jahrhunderts verdirbt den Geſchmack an Shakeſpeare. Man verſteht nicht mehr die Natur und die Urſprünglichkeit, den freien und leidenſchaftlichen Menſchen der Vergangenheit. Man will Form und Regel, Vorſchriften und kalte Verſtändigkeit.

HUDIBRAS

THE FIRST PART.

Written in the time of the late Wars.

LONDON.

Printed by *J. G.* for *Richard Marriot*, under Sain *Dunſtan's* Church in *Fleetſtreet*. 1663.

Titelſeite der Originalausgabe des 1663 erſchienenen erſten Teiles von Butlers Hudibras. Der zweite Teil kam 1664, der dritte Teil 1678 heraus. Das Ganze blieb unvollendet. (Nach dem Original im Britiſchen Muſeum zu London.)

John Dryden, der Gottſched der engliſchen Poeſie (1631—1701), tritt ſeit den ſechziger Jahren entſcheidend in den Vordergrund der engliſchen Litteratur, als Reformator der Kunſt, d. h. als Bahnbrecher des franzöſiſchen Geſchmacks. Ein nüchterner Geiſt, der kalte, glatte Verſe drechſelt, froſtige Staats- und Gelegenheitsoden, Satiren und Lehrgedichte und eine lange Reihe von Trauer- und Luſtſpielen. Wie alle derartigen Reformatorengeiſter, denen die echte ſchöpferiſche Kraft abgeht und die nur kritiſch an- und nachzuempfinden wiſſen, glaubt er das Widerſtrebendſte vereinigen zu

können. Solche Poeten giebt es zu allen Zeiten. Sie gleichen dem Koch, der die Vorzüge und Eigenſchaften eines Beefſteaks à la tartare mit denen eines Chokoladenbonbons vereinigen wollte. Bevor es ihm gelang, wanderte er leider ins Irrenhaus. Das Shakeſpeare'ſche Drama und das klaſſiſche Drama der Franzoſen — jedes ſtellt einen Organismus, jedes iſt ein in ſich abgeſchloſſenes, natürlich gewordenes Ganzes, in welchem die Vorzüge und Fehler ſich gegenſeitig bedingen. Dryden, ein feiner kritiſcher Kopf, ein geſchmackvoller Beurteiler, ſteht Shakeſpeare kalt gegenüber, — aber er verſteht ihn noch ein wenig, er fühlt, wieviel echte und ewige Poeſie in ihm ſteckt; er bewundert das franzöſiſche Drama, aber er übt auch eine ſcharfe und gerechte Kritik an ihm aus, er durchſchaut ſeine Mängel. Der theoretiſche Schluß ergiebt ſich leicht. Er will ein Drama ſchreiben, das die Vorzüge des Shakeſpeare'ſchen mit denen des franzöſiſchen vereinigt. Shakeſpeare kennt nicht die richtigen Regeln und weiß nichts von Ariſtoteles. Seine Geſchichten wimmeln von Brutalitäten und ſind unzuſammenhängend, unwahrſcheinlich. Die Leute wiſſen ſich nicht anſtändig und fein zu benehmen. Seine Sprache iſt unkorrekt. Dem Drama der Franzoſen hingegen fehlt das eigentlich Dramatiſche; zu arm in der Verwickelung, zu deklamatoriſch giebt es ſtatt der Handlungen Erzählungen. Das iſt nichts für den engliſchen Geſchmack, der ſtärkere Erregungen liebt. Aber dabei bleibt Dryden an der Oberfläche ſtecken. Er ſchaut nicht die innerlich-wirkenden Kräfte, aus denen das alles hervorwächſt. Er verſteht Shakeſpeare's Geiſtes- und Gefühlswelt nicht und beſitzt nicht die höfiſch-geſellſchaftliche Kultur der Franzoſen des 17. Jahrhunderts. Er glaubte genug zu beſitzen, wenn er das künſtleriſche Verſtändnis inne hatte, aber er arbeitete nicht an ſeinem Menſchen. Seine Innenwelt iſt kläglich und ſein Drama ein monſtröſes Zwitterding, aus dem altengliſchen und franzöſiſchen Drama zuſammengeſchweißt.

Es fehlt, wie wir ſchon geſagt haben, dieſen Engländern am Ausgang des 17. Jahrhunderts an Intelligenz. Sie leben ganz nach außen hin und nicht nach innen. Daher bleibt auch das ganze Drama eine Monſtruoſität, wie das Dryden'ſche, ein eklekticiſtiſches Durcheinander von Erinnerungen an die alte Shakeſpeare'ſche und die zeitgenöſſiſche franzöſiſche Dichtung. Ob es ſich nun mehr nach der einen oder nach der anderen Seite hinneigt, es hat etwas Hohles und Leeres an ſich, wie ein Körper, dem der Atem, die Seele entflohen. Auch die Tragödien Nathaniel Lee's (1657—1692) und Thomas Otway's (1652—1685) wirren beide Stile zum Teil wunderlich durcheinander. Da trifft man auf die kraftgenialiſchen Züge der Marlowe und Webſter, einen oft mächtigen Ausdruck der Leidenſchaft, eine unerſchrockene rückſichtsloſe Charakteriſtik. Aber das ſind reine Buchphantaſien, möchte ich ſagen. Eine äußerliche Kraftmeierei treibt in den Tragödien ihr Weſen. Die Dichter beſitzen nicht mehr das Verſtändnis für die großen und tiefen Ideen, aus denen die alte Kunſt der echten Kraft hervorging. Sie wiſſen ſie rein

Digitized by Google

künſtleriſch nachzuempfinden, aber teilen nicht mehr ihr Innenleben. Das Ganze läßt uns kalt, weil wir nicht mehr den Herzſchlag eines Menſchen verſpüren.

Wenn man die Franzoſen bewunderte, ſo beſaß man doch nichts von der wirklichen Eleganz, Delikateſſe und „tendresse“ der Herren und Damen am Hofe Ludwigs XIV. Gerade, was man in den Pariſer Salons am meiſten verpönte, ſuchte die engliſche Litteratur: den ganz rückſichtsloſen brutalen und unverhüllten Ausdruck, die ungeſchminkte naturaliſtiſche Darſtellung. Man verſtellte ſich nicht und ſpielte nicht den Tugendhaften. Die große geſellſchaftliche Heuchelei der Franzoſen des 17. Jahrhunderts war noch etwas Unbekanntes. Man brüſtete ſich mit ſeiner Brutalität und mit ſeiner Sittenloſigkeit, und je unzweideutiger, je grober und deutlicher die Zote klang, deſto höher glaubte man zu ſtehen. Eine gewiſſe germaniſche plumpe Ehrlichkeit bleibt übrig. Die Herrſchaft des franzöſiſchen Klaſſicismus machte ſich zunächſt nur noch in den Äußerlichkeiten, in den Formen, in der dramatiſchen Kompoſition, in der neuen Versbildung und in ähnlichen Dingen geltend; innerlich lebt doch noch manches von dem Geiſt der nationalen naturaliſtiſchen Kunſt fort, die Freude an der möglichſt ſcharfen, lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeit, nicht der Innen-, aber der Außenwelt. Das Luſtſpiel dieſer Zeit giebt das ungeſchminkteſte Bild von den Sittenzuſtänden der Zeit. Es ſchildert das Treiben der Geſellſchaft, der Lebemänner und der galanten Frauen mit der vollkommenſten Offenheit, und es verherrlicht deren Treiben, deren Gewohnheiten und deren Anſchauungen. Die Weiber ſind Dirnen, die Männer Wüſtlinge. Man darf von ihnen nichts von einem feineren Empfinden, von Moral und Menſchenwürde oder irgend welchem geiſtigen Leben erwarten. Sie kennen nur den einen großen Phalluskultus. Alles iſt grob und derb, — roh und von einem gewiſſen halbbarbariſchen Charakter. Aber es mangelt den Dichtern nicht an künſtleriſchen Fähigkeiten, an Kraft der Wirklichkeitsdarſtellung, an geſchickter Kompoſition, an witziger Erfindung, an einer lebendig bewegten Wechſelrede. William Wycherley (1640—1715), der derbſte, der ungenierteſte und unverhüllteſte unter dieſen Schriftſtellern der Lebemannswelt, der elegantere William Congreve (1672?—1729) und George Farquhar (1678 bis 1707) waren es vor allem, die das Theater zu einer Art Bordell machten. Aber nur ein Theater, das ein Bordell war, beſaß für die Geſellſchaft der Reſtaurationszeit genug Anziehungskraft. Erſt mit dem Sturz der Stuarts und der Erhebung Wilhelms von Oranien auf den Thron von England gelangte der ſtrengere und ehrbarere Geiſt der bürgerlichen Geſellſchaft von neuem allmählich zur Herrſchaft. 1698 erſchien Jeremy Colliers heftige Anklageſchrift gegen die Unſittlichkeit und Gemeinheit der engliſchen Bühne und brach einem neuen Luſtſpiel, dem moraliſchen Luſtſpiel Bahn, wie es den neuen Zeitſtimmungen entſprach.

Die niederländiſche Poeſie.

Das 17. Jahrhundert iſt die Zeit der großen Blüte des Volkes der Niederländer. Es erntete die Früchte des gewaltigen Unabhängigkeitskampfes, den es im 16. Jahrhundert gegen den damals mächtigſten Herrſcher von Europa, den ſpaniſchen Philipp II. und gegen Alba's Soldaten ausgefochten hatte. An politiſcher Macht, an Anſehen und Einfluß, ſowie an innerer Kraft wetteiferte es jetzt mit Frankreich und England, mit denen es obenan im Rate der Nationen ſaß. Frühzeitiger als im übrigen Deutſchland hatte ſich in den niederländiſchen Teilen der bürgerliche Stand zur Geltung zu bringen gewußt, und der Geiſt des ausdauernd-geduldigen, arbeitſam-ſparſamen, handel- und gewerbetreibenden Bürgertums war es denn auch, der in dem Freiheitskriege triumphierte, den Niederländern ihre Unabhängigkeit eroberte, eine Republik, dieſe eigentliche Staatsform des bürgerlichen Patriciertums, errichtete und nun in der Zeit der reichſten Entfaltung aller Kräfte die Macht in Händen hielt. Hier lebte in voller Ungebrochenheit der Geiſt weiter, der im alten Augsburg, im Hans Sachs'ſchen Nürnberg geherrſcht hatte, und hielt das Weſen der bürgerlichen Kultur aufrecht, als dieſe in Deutſchland aufs tiefſte zerfiel und faſt überall in Europa eine abſolutiſtiſch-höfiſche Litteratur aufkam. Der Heringsfang und die Kunſt des Heringspökelns hatte den Reichtum der Holländer begründet und war die erſte Urſache jenes großartigen Wohlſtandes geweſen, der jetzt das Land befähigt hatte, einem Philipp II. Widerſtand zu leiſten, und immer mehr angewachſen, im 17. Jahrhundert das Staunen aller Fremden wachrief.

Die Wiſſenſchaften ſtanden im höchſten Anſehen und in vollkommenſter Blüte. Seit den erſten Anfängen des Humanismus waren, wie wir ſchon geſehen, die Niederlande eine der erſten Pflegeſtätten der klaſſiſchen Studien geweſen. Der Ruhm eines Erasmus von Rotterdam überſtrahlte das geſamte Abendland. Als Prinz Wilhelm I. der Stadt Leyden zum Dank für ihren im Unabhängigkeitskrieg bewieſenen Heroismus die Wahl zwiſchen mehrjähriger Steuerfreiheit und der Gründung einer Hochſchule ſtellte, zog ſie das letztere vor. Und die Univerſität Leyden, 1575 gegründet, war bald zu einem Mittelpunkt für die humaniſtiſche Wiſſenſchaft geworden und zog Gelehrte und Studenten aus aller Herren Ländern an ſich. Bald folgten auch die übrigen Provinzen wetteifernd in der Errichtung von Hochſchulen nach. Zwei Jahrhunderte lang ſtand die altklaſſiſche Philologie der Holländer obenan. Und Namen leuchten uns entgegen wie die eines Juſtus Lipſius, eines Scaliger, Gerh. Jo. Voſſius (1577—1649), Daniel Heinſius (1580 bis 1655), des großen Staatsrechtslehrers Hugo Grotius und zahlreicher anderer. Die Philoſophie aber ſchuf durch den Geiſt Spinoza's unvergängliche Werke.

Die Kunſt der Malerei erhob ſich zu einer ſeltenen Höhe. Eine echt germaniſche eigenartige Kunſt, die auf einer ganz anderen Grundlage aufbaute als die italieniſche, in der Darſtellung des Intimen, Häuslichen, im vollkommenſten Realismus glänzte, blühte empor, und die Werke eines Rubens und Rembrandt, eines Teniers, eines Dow, eines Wouverman, eines Potter müſſen uns die deutſche Malerei erſetzen, die nach den Tagen der Dürer und Holbein in der Zeit der Auflöſung des Reiches keine Triebe mehr anſetzte.

Das 17. Jahrhundert ſehen auch die Holländer für das Jahrhundert ihrer größten Poeten an. Damals, ſo ſcheint es ihnen, brachte die niederländiſche Dichtung ihr Beſtes und Bleibendſtes hervor. Politiſche und ſoziale Verhältniſſe hatten im Mittelalter eine ſchärfere Trennung der niederländiſchen und deutſchen Sprache herbeigeführt und damit Anlaß zur Bildung einer eigenen Litteratur gegeben, die in der althochdeutſchen Zeit mit der unſeren noch aufs innigſte zuſammenhing. Urſachen davon waren das Übergewicht des Franzoſentums in den weſtlichſten deutſchen Provinzen und die frühzeitige Heranbildung eines Mittelſtandes, während weiterhin nach Oſten noch ganz die ritterliche Kultur herrſchte. Hier war die Pflege der Dichtkunſt noch vornehmlich auf die ariſtokratiſche Welt beſchränkt, indes in den niederländiſchen Gebieten die Träger der Poeſie ſchon ſo gut wie ausſchließlich aus den bürgerlichen Kreiſen hervorgingen. Dieſe hielten an ihrer volkstümlichen mundartigen Sprechweiſe feſt, als ſich in der ritterlichen Geſellſchaft eine allgemeine deutſche, die dialektiſchen Verſchiedenheiten ausmerzende Hofſprache ausbreitete und die Kunſtlitteratur eroberte. Sieht man jedoch von Willems Reinaertdichtung*) ab, ſo hat die mittelalterlich-niederländiſche Poeſie nichts hervorgebracht, das hier nennenswert wäre: Überſetzungen und Bearbeitungen vornehmlich der altfranzöſiſchen Epen des Karolingiſchen Sagenkreiſes, von Artus und den Artusrittern, Reimchroniken, Fabliaux, die man hier „Sproke“ nannte, — und „Börde“, wenn ſie einen volkstümlich-derberen Charakter trugen. Der Name eines Dirk Potter (geſt. 1428) vertritt am glänzendſten die Litteratur des ſpäten Mittelalters, die durch den „Roman von der Roſe“ und die Schöpfungen der drei großen Italiener, Chaucers u. a. gekennzeichnet iſt. An Boccaccio und Ovid ſich anlehnend gab er in ſeinem „Minneloop“ eine Sammlung poetiſcher Erzählungen von der erlaubten und unerlaubten Liebe. Das Drama fand natürlich auch bei den Niederländern Pflege. Myſterien und Moralitäten, einige weltliche Schauſpiele von abenteuerlich-romanhaftem Inhalt und romanhafter Form, die ſogenannten abelen, dann volkstümliche ungenierte Poſſen und Schwänke — sotternie — machen den Beſtand dieſer Litteratur aus. Ähnlich wie in Frankreich die confrèries, ſo beſtanden auch hier gleich den Zünften organiſierte Geſellſchaften, die

*) Siehe Band I, Seite 813.

noch vornehmlich die Aufführung von Passionsspielen bezweckten. Aus diesen gingen im 15. Jahrhundert die „Kammern der Rhetorik“ hervor, Vereine, ähnlich den italienischen Akademien und unseren Meistersängergilden, welche sich die Pflege der Dichtung angelegen sein ließen, was sie eben unter Dichtung verstanden. Die Mitglieder dieser Gesellschaften, die Rederijkers, huldigten denselben ästhetischen Anschauungen, wie unsere damaligen kleinbürgerlichen handwerkerlichen Poeten und hielten den Künstler für um so größer, je rascher er Reime zusammenzustoppeln wußte. Der hohlste und mechanischste Formalismus herrschte, jene verzerrte, künstliche, trockene Formspielerei, die sich unnütz alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg legte. So reimt in einem dieser Gedichte jedes Wort eines Verses auf jedes Wort eines anderen. Der Inhalt war dafür, wie es nicht anders sein konnte, um so platter und nichtssagender und hatte mit einem künstlerischen Anschauungsvermögen nichts zu thun. In zahlreichen Städten gab es derartige Kammern, von denen jede einen kostbaren Namen sich beigelegt hatte: die zu Ypern nannte sich „Alpha und Omega“, die 1400 zu Antwerpen gegründete „die Violieren“ (Levkojen), die Brüsseler (seit 1401) hieß „das Buch“. Den größten Ruhm erwarb sich in der späteren Zeit die 1517 gestiftete Amsterdam'sche Kammer „de Eglentier“ (der Rosenstrauch), die auf ihrem Wappenbild den Spruch „In Liebe blühend“ trug. Man veranstaltete dramatische Aufführungen, große Festumzüge und glänzende Sängerwettkriege, die sogenannten „Landjuwelen“, Juwelen wegen der ausgesetzten kostbaren Preise, Feste, die alles in allem an unsere heutigen Gesangs-, Turn- und Schützenfeste erinnern. Die Poesie der Rederijkers blühte von 1450—1600, und es fehlt ihr nicht an zahlreichen Dichternamen und noch zahlloseren Erzeugnissen. Aber es war, wie gesagt, künstlerisch wertloses Zeug, was da zusammenkam. Trotz dieser Unfruchtbarkeit in schöpferischer Hinsicht erwarben sich die Kammern der Rhetorik, denen auch Fürsten und andere große Herren angehörten, reiche Verdienste um die Pflege der Bildung und aller höheren Kulturarbeit. Die aufgeklärtesten, die tüchtigsten und besten Männer des Volkes fanden sich in ihnen zusammen. In den Kreisen der Rederijkers trafen die Ideen der Reformation auf den bestvorbereiteten Boden, und die Kammern der Rhetorik waren die Seele des nationalen Widerstandes gegen die Heere Philipps II. und Alba's, der auch eine kraftvolle Kampfeslyrik, „die Geusenlieder“, erzeugte.

Der Widerstand ging vornehmlich von den nordischen Provinzen aus. Ihnen gelang es, das fremde Joch abzuschütteln, während die südlichen, die vlämischen Gebiete in den alten Verhältnissen weiter verblieben. Um der Religion, um der Freiheit willen siedelten deshalb viele der angesehensten, der tüchtigsten und besten Männer und Familien, zahlreiche Gelehrte und Künstler, von Flandern nach Holland. Und waren bisher die südlichen

Provinzen mit Antwerpen, Brügge, Gent die eigentlichen Kulturcentren, die Heimſtätten von Kunſt und Wiſſenſchaft geweſen, ſo riſſen jetzt die großartig aufblühenden, nordiſchen Städte die geiſtige Führung an ſich. Auch die Poeſie nahm einen mächtigen Aufſchwung und einen neuen Charakter an.

Viel bedeutet freilich dieſe klaſſiſche Poeſie der Niederländer nicht. Sie konnte ſich hoch über die der Rederijkers erheben und blieb doch in den niederen Luftſchichten ſtecken. Je mehr dieſes Volk im Gebiete der Malerei erreichte, deſto weniger in dem der Dichtung. Gerade umgekehrt wie das engliſche Volk, welches ſich ſo großen Ruhm durch ſeine Dichtung erwarb und unfruchtbar in den bildenden Künſten blieb. Schon in früher Zeit waren die Niederländer eine Nation von Kleinbürgern, Handwerkern, Händlern und Kaufleuten. Und frühzeitig gelangte daher auch ein kleinbürgerlicher, kaufmänniſcher Geiſt zur Herrſchaft und beſtimmte den Charakter des Volkes. Wir haben bereits geſehen, wie das Aufkommen der bürgerlichen Elemente im 14. und 15. Jahrhundert das ganze geiſtige Weſen der abendländiſchen Nationen umformte. Das mußte vor allem bei den Niederländern der Fall ſein, die eigentlich von alters her nur einen einzigen Stand, den bürgerlichen Stand, bildeten. Das Nüchterne, Proſaiſche, Rein-Praktiſche und auf die nächſten Zwecke des Gelderwerbs Gerichtete, kurz und gut, das Philiſtröſe gewann hier völlig die Oberhand. Man gewöhnte ſich daran, jedes Ding nur unter dem Geſichtspunkte des Nützlichen aufzufaſſen, in ſeinem Werte für das nächſte, unmittelbarſte und alltägliche, vorwiegend materielle Leben. Der Zwang, immer und immer zu rechnen, Vorſicht zu üben, zu feilſchen und zu handeln, verengerte das Denken und Empfinden. Starke Gefühle, große Leidenſchaften konnten in dieſer Welt nicht gedeihen. Die Eigenart, die bei dem Aufkommen der bürgerlichen Litteratur von vornherein und am deutlichſten ſich geltend macht und bis auf den heutigen Tag ihr geblieben iſt, tritt am reinſten in der Poeſie der Niederländer hervor. Auch die Dichtung ſoll ein praktiſches Ding ſein. Man will aus ihr etwas lernen; ſie ſoll wie die Wiſſenſchaft dem alltäglichen Leben nützen, ſoll beſſern und bekehren, eine didaktiſche, tendenziöſe und moraliſche Natur vor allem anderen hervorkehren. Jonkbloet, der feinſte und ehrlichſte Beurteiler ſeiner heimatlichen, der niederländiſchen Poeſie, hebt mit Recht hervor, was man von jeder eigentlichen und echten philiſter-bürgerlichen Litteratur ſagen kann: „ſie hat niemals für ideale Darſtellungen geſchwärmt“. Sie kennt nicht den rechten Sinn für das Erhabene und Große, — für die Macht der Ideen. Die Kunſt des Klein- und Alltäglichkeitsrealismus, die mit dem Emporgehen des bürgerlichen Standes in den europäiſchen Litteraturen zum Durchbruch gelangte, iſt auch die echte und rechte holländiſche Kunſt. Mit was für köſtlichen Meiſterſtücken hat uns da nicht die Malerei dieſes Volkes beſchenkt.

Der Niederländer beſitzt den rechten Scharfblick für das Nahe und Nächſte, die innige Liebe zum Häuslich-Traulichen und Intimen, Gemütlichkeit und einen großen Schatz naiver und urſprünglicher Komik, welche dem Humor ſehr nahe ſteht. Schade nur, daß die klaſſiſche Poeſie gerade dieſes Können nicht ausbildete, ſich ſo ungeheuer über ſich ſelbſt und ihre Fähigkeiten täuſchte und es der Malerei überließ, das wahrhaft nationale Weſen zu entdecken und zu verkörpern.

Es lag im Weſen des Bürgertums, in der Art ſeiner Arbeit, daß es ſich zu großen Verbänden zuſammenthat, Zünfte und Gilden bildete. Nur ein gemeinſames und geſchloſſenes Vorgehen verbürgte den Erfolg. Auch in der Kunſt glaubte man alles durch Vereinigungen zu erreichen. Und ſo blühte denn auch in den Niederlanden das Vereinsdichten vor allem anderen. Eigentlich gab es dort nur ein Vereinsdichten und außerhalb der Kammern der Rhetorik keine Poeſie. Das 17. Jahrhundert hielt noch immer an den alten Überlieferungen feſt. Aber ſolche Zunftkunſt förderte nichts weniger als die Selbſtändigkeit, die Perſönlichkeit und das Ich, welche für das äſthetiſche Schaffen ſo über alles wichtig ſind.

Bis in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts beherrſchte der Geiſt der ſpätmittelalterlichen Poeſie, durch die Schöpfungen der Rederijker vertreten, die niederländiſche Litteratur, wie er die deutſche beherrſchte. Verhältnismäßig ſpät kommt auch hier der neue Charakter der Renaiſſancedichtung zum Durchbruch. Dieſe neue Poeſie erblühte am Baum des Humanismus und der klaſſiſchen Philologie, welche in den Niederlanden zu ſo großem Anſehen und zu einer das ganze geiſtige Leben beherrſchenden Macht gelangt waren. Und gerade dieſer Glanz der humaniſtiſchen Wiſſenſchaft, der wie überall, zuerſt das äſthetiſche Empfinden befruchtete und weckte, ließ auch wieder die Dichtkunſt verkümmern und verdorren. Die Gräciſten und Latiniſten, für welche die antike Poeſie das Anfang und Ende alles Heiles ausmachte, beherrſchten das Urteil und beſtimmten den Geſchmack. Die Künſtler richteten ſich ängſtlich nach den Weiſungen dieſer Stubengelehrten und ließen ſich von ihnen vorſchreiben, wie man ein Drama aufbauen, wie und was man ſchreiben müſſe. Sie wagten keinen Schritt zu thun, der von dieſen nicht gebilligt wurde; rings ſahen ſie ſich von Büchern umſtellt und hatten nicht den geringſten Ausblick auf die Natur. Die tiefe Geringſchätzung, mit welcher der echte Humaniſt auf das ungebildete Volk und alles Volkstümliche herabſah, ward auch zu einer Eigenſchaft der Dichter. Kurz und gut, es kam ſo gut wie ausſchließlich jene froſtig-akademiſche, ſklaviſch der Antike nachfolgende Poeſie auf, wie ſie vornehmlich die Neulateiner pflegten. Der Form- und Regelzwang der Rederijker hatte ſeit zwei Jahrhunderten allen freieren Aufſchwung unmöglich gemacht, — aber man kam nur unter einen neuen Schul- und Regelzwang. An der Bewunderung und nur allzu peinlichen Nachahmung des ſchlechteſten aller

Dramen, des Seneca'ſchen, mußte das niederländiſche rettungslos zu Grunde gehen. Dieſes beſitzt alle Schwächen und Nachteile der klaſſiſchen Tragödie der Franzoſen, und nur ſehr wenig von deren Vorzügen. Der phlegmatiſch-behäbige Holländer hat ſogar nichts von der galliſchen Leichtigkeit und Beweglichkeit. Er verſteht daher nicht wie die Corneille und Racine theatraliſch zu wirken, zu ſpannen, zu erregen und dramatiſch aufzubauen. Die Kompoſitionskunſt ſteckt bei Vondel noch in den Kinderſchuhen, ebenſo wie die Charakteriſtik. Sein Drama iſt ein loſes Gewebe von äußeren Handlungen, die zumeiſt noch erzählt und ſchlecht verknüpft und motiviert werden. Es bleibt auf einer rohen Entwickelungsſtufe ſtehen, die mitteninne zwiſchen dem neulateiniſchen Drama des 16. Jahrhunderts und dem

Pieter Corneliszoon Hooſt.

Nach einem Stich von J. Houbraken nach dem Gemälde von Mierevelt.

Corneille's liegt. Die Schwung-, Leidenſchafts- und Phantaſieloſigkeit des Nationalcharakters, die geringe Entwickelung des Sinnes für äußerliche formale, griechiſche Schönheitsreize, die auch in der Malerei hervortritt, mußte ſich rächen, wenn die Dichtung, ihr innerſtes Weſen vollkommen verkennend, ſo wie ſie es zumeiſt that, ſtatt einer realiſtiſchen, eine rein idealiſtiſche Darſtellung anſtrebte, aufs Hochtragiſche ſich warf und die glatte Schönheitsform der Antike zum Muſter nahm. Die Leidenſchaft wird da zur Roheit und Brutalität, das Schauerlich-Scheuſälige und Gräßliche gilt, wie bei Seneca, für das Erhabene, das Pathos ſinkt auf der einen Seite zur unfreiwillig-komiſchen Plattheit und Nüchternheit, ins ſpießbürgerliche Proſaiſche herab und fällt auf der anderen Seite ins Kreiſchende, Schwulſtige und Bombaſtiſch-Übertriebene. Selbſt bei Vondel findet man zahlloſe ſolcher Stellen:

„Der Alabaſter fleiſchig, rund,
Des weißen Buſens; ſüßer Bronnen!
Gleich Schafmilch, die zu Käſ' geronnen . . . .“

◆

„. . . Seid ihr Krieger, zieht die Schwänze
Nicht erſchreckt wie Hunde ein . . .“

◆

„. . Mir ſcheint, daß wie Mücken
Ihr um die Kerzen fliegt. Das Feuer wird euch rücken
Die Flügel von dem Leib. Ich rat' euch, rat' euch, blaſt,
Eh' ihr das heiße Muß verſchlinget voller Haſt . .“

◆

Der reiche Amſterdamer Kaufherr Römer Viſſcher (1547—1620), Mitglied der Kammer „In Liebe blühend“, welcher ſich bemühte, der holländiſche Martial zu werden, und der ihm befreundete Hendrik Laurensz Spieghel (1549—1612), der große Reiniger der Sprache, leiteten die Litteratur ihrer Heimat aus dem alten Rederijkerweſen in die neue antikiſierende Richtung hinein. Römer Viſſchers Töchter, die feingebildete, in Künſten und Wiſſenſchaften wohl bewanderte Anna (1584—1651) und die noch talentbegabtere Marie Teſſelſchade (1594—1649), durch Geiſt und liebenswürdige Sitten gleich ausgezeichnet, ſpielten hier eine Rolle, wie unten in Italien eine Vittoria Colonna. Zu der großen Zahl ihrer Verehrer gehörte auch der Dichter und Geſchichtsſchreiber Pieter Corneliszoon Hooft, der erſte der drei Poeten der klaſſiſchen Zeit (1581—1647), der als Droſt von Muiden das behagliche und epikureiſche Leben eines vornehmen Künſtlers und Gelehrten führte, der zugleich ein grand seigneur war. Sein Haus gab den Sammelplatz für die geſamte damalige Ariſtokratie des Geiſtes ab, und er ſelbſt bildete den Mittelpunkt des „Muidener Kreiſes“, der in der niederländiſchen Litteratur in ſo hellem Ruhmeslichte erglänzt. Reiſen in Italien, Frankreich und Deutſchland verdarben ihm den Geſchmack

an den Reimereien der Rederijker. Er hatte den Italienern das Geheimnis der Form abgelauſcht und gab ſeinen Landsleuten wohllautende, klingende

Justus Danckers
excud.

Jooſt van den Vondel.
Nach dem Leben gezeichnet von C. de Viſſcher. Stich von Juſtus Danckers.

Verſe von ungezwungener Wortſtellung, von gefälligem und leichtem Rhythmus und kunſtvoller in den Reimen zu koſten, wie ſie ſie bis dahin noch nicht kennen gelernt hatten. Und in der neuen gefälligen Form eine

Digitized by Google

gefällige Liebespoeſie. Er verpflanzte das italieniſche Schäferdrama auf holländiſchen Boden und ſchrieb antikiſierende Dramen, darunter auch ein Luſtſpiel, der „Aulularia“ des Plautus nachgebildet. Die engliſchen Komödianten, die wir früher in Deutſchland kennen gelernt haben, machten auch in den Niederlanden Aufſehen, und der zu früh verſtorbene G. A. Brederoo (1585—1618) ſteht als Führer an der Spitze einer Schule, welche den gelehrten und antikiſierenden Beſtrebungen entgegenarbeitete und das Schauſpiel in engliſchem und ſpaniſchem Geſchmack auf die holländiſche Bühne verpflanzte. Auch dabei kam bei dem Mangel an tragiſchem Empfinden wenig heraus. Man gab nur die leeren Äußerlichkeiten, aber drang nicht in das Innere des Geiſtes hervor. Und am nächſten kommt uns Brederoo noch mit ſeinen volkstümlichen Poſſenſcenen, ſeinen Schwänken und Luſtſpielen, in denen er auch eine hübſche Fähigkeit zu anſchaulicher, komiſcher Charakteriſtik an den Tag legt. Samuel Coſter (1580—1650) ſucht ſein Heil bald in der Richtung Hoofts, bald in der Brederoo's, doch entſchied Jooſt van den Vondel, am 17. November 1587 zu Köln geboren und am 5. Februar 1679 geſtorben, den Sieg der antikiſierenden Schule. Ein unruhiger, ſtreitbarer Geiſt, ganz verſchieden von dem epikureiſch-behaglichen Hooft, ſtellt er auch ſeine Poeſie in den Dienſt der Tageskämpfe. Die Erbitterung über die Unduldſamkeit der herrſchenden, proteſtantiſchen Orthodoxie treibt ſeine im Grunde liberale Natur der katholiſchen Kirche in die Arme, zu deren begeiſtertem Sänger er wird. Bei allem Holländiſch-Proſaiſchen und Trockenen, das er nicht los werden kann, iſt er doch ein echter Poet, kein großer, kein genialer, doch ein wirklicher Dichter. Und das iſt für die niederländiſche Litteratur ſchon ſehr viel. Das Weſentliche ſeiner Begabung liegt im Lyriſchen eingeſchloſſen, und er weiß uns warm zu machen, zu ergreifen, wenn er ſeine deutſche Seele entdeckt und im einfach Gefühlvollen, im ſchlicht Natürlichen und Häuslichen einkehrt. Da gelingt ihm ſogar, dann und wann etwas wirklich Hübſches zu ſchaffen, wie die Perle ſeiner Lieder, das Gedicht auf den Tod ſeines Söhnchens Konſtantin:

„Konſtantinchen, Cherubinchen,
Seraphinchen, den ich ſeh'
Hoch erhoben, Du lachſt droben
über Erdenluſt und Weh:

Mutter, weine nicht um meine
Arme, kleine Kinderleiche,
Oben leb' ich, oben ſchweb' ich
Engelein im Himmelreiche.

Und ich blinke und ich winke,
Ich verſinke in das Heil
Jener Seelen, die erwählen
Gott des Vaters ewig Teil.

Lerne wallen unter Lallen
Zu den Hallen, die verklärt
Ird'ſchem Staube nicht zum Raube,
Mir iſt Ewigkeit beſchert . . .“

Aber Vondel täuſchte ſich auch am ſchwerſten über ſein Können, als er ſich ganz gegen ſein inneres Weſen, dem alle dramatiſchen Fähigkeiten mangelten, mit faſt ausſchließlicher Vorliebe dem Dramatiſchen zuwandte. Auf ſeine Werke trifft alles zu, was oben von dem niederländiſchen Schauſpiel im allgemeinen geſagt iſt. Nur um ihrer Chorgeſänge, um ihrer

Digitized by Google

Vale
Tuis ac Tuis
Cats

Jakob Cats.
Nach einem Stich von M. Natalis nach dem Gemälde von Dubordieu.

lyriſchen Partien willen ſind ſie für uns heute noch lesbar. Den rechten dramatiſch-theatraliſchen Inſtinkt beſaß um ſo mehr der Amſterdamer Glaſermeiſter Jan Voß (1620 bis 1667). Er wußte, warum das Vondel'ſche Drama von den Gelehrten wohl hochbewundert, aber von dem Volke im Theater mit gelangweilten Mienen angehört wurde. Statt der Erzählung der Begebenheiten brachte er wie das engliſche und ſpaniſche Drama die Handlungen ſelbſt auf die Bühne und erzielte dadurch mit ſeinem Titus Andronicus, der aller Wahrſcheinlichkeit nach dem Shakeſpeare'ſchen Drama nachgebildet iſt, einen ungeheuren Erfolg. Schon die Wahl dieſes Stoffes läßt erraten, was das Voß'ſche Schauſpiel über-

haupt vorſtellt: ein von Blut und Mord triefendes Schauer- und Greueldrama bewährteſter Art.

An der Spitze der zu Dordrecht blühenden Dichterſchule ſtand Jakob Cats (1577—1660), „Vater Cats“, wie man ihn im alten Holland nannte, lange Zeit der angeſehenſte und volkstümlichſte Poet der Niederlande, über deſſen Talent heutzutage allerdings auch viele Landsleute den Kopf ſchütteln. Ein entſetzlicher nüchterner Reimer, der die Verſe zu Tauſenden ableierte und der ſich der äſthetiſchen Kritik ganz und gar entzieht. Man muß ihn völkerpſychologiſch und kulturhiſtoriſch zu verſtehen ſuchen. Die ganze Enge und Dumpfheit der altholländiſchen Kaufmanns-Philiſterwelt ſpiegelt ſich in ſeinen moraliſierenden Gedichten zum Nutzen und zur Belehrung wieder, ihre fade Religioſität und Tugendboldigkeit, ſowie ihre fade Sinnlichkeit und Frivolität, ihr Schachergeiſt oder praktiſche Geſchäftsklugheit, wie man’s nennen will, die abgeſtandene Biederkeit und vollkommene Geſchmackloſigkeit, der höchſte Mangel an Verſtändnis für alles Frohe, Freie und Schöne.

Conſtantin Huygens (1596—1687), der Vater des großen Mathematikers Chriſtian Huygens, ſchilderte und beſchrieb die Natur und die Landſchaft ſeines Vaterlandes, Reinier Anslo (geb. 1622 oder 1626, geſt. 1669), Joannes Antonides (1647—1684), ein reicher begabtes dichteriſches Talent, und andere traten in die Fußſtapfen Vondels. Antonides kämpfte einen zähen, doch erfolgloſen Kampf gegen Andries Pels und gegen die von ihm begründete Amſterdamer Kunſtgeſellſchaft „Nil volentibus arduum“, welche die niederländiſchen Litteraten der Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks unterwarfen und den Ruhm Boileau’s und des klaſſiciſtiſchen Dramas der Franzoſen verkündeten.

Die deutſche Litteratur des 17. Jahrhunderts.

Der Aufgang der Renaiſſancepoeſie in Deutſchland und der Fortſchritt in der Entwickelung der deutſchen Kunſt. Ihre rein formaliſtiſche Entwickelung. Der Tiefſtand der deutſchen Kultur und die Urſachen des Mangels einer geiſtigen Entwickelung der Kunſt. Charakter der Poeſie dieſes Zeitalters. Die formalen Beſtrebungen. Die Sprachgeſellſchaften. Harsdörffer und die Pegnitzſchäfer. Die gelehrte Richtung. Martin Opitz und der Sieg des franzöſiſch-holländiſchen Geſchmacks. Das Buch von der deutſchen Poeterey. Paul Fleming. Der Königsberger Dichterkreis und Simon Dach. Die geiſtliche Lyrik. Friedrich Spee. Angelus Sileſius. Paul Gerhardt. Andreas Gryphius und die Anfänge des neuen deutſchen Dramas. Die Satiriker: Lauremberg, Logau, Moſcheroſch, Schupp, Abraham a Santa Clara. Der Helden- und Liebesroman. Der Marinismus in Deutſchland und die Schwulſt- und Bombaſtpoeſie. Hofmannswaldau. Lohenſtein. Der Lohenſtein'ſche Roman. Anſelm von Ziegler und Kliphauſen. Der realiſtiſche Roman. Chriſtoffel von Grimmelshauſen und der „Simpliciſſimus“. Die Gegner der Schleſier und die Nüchternheitslitteratur. Die Anfänge der Herrſchaft des franzöſiſchen Klaſſicismus. Wernicke. Die Hofpoeten. Die bürgerlich volkstümliche Richtung und die ſächſiſche Schule. Chriſtian Weiſe. Der „Schelmuffsky“. Das Theater. Das höfiſche Theater. Die Oper. Das Volkstheater. Magiſter Velthen.

Im Jahrhundert der Reformation hatte die Poeſie in Deutſchland nur eine untergeordnete Rolle geſpielt. Niemand träumte damals bei uns die Träume einer Künſtlerſeele, als in den Religionskämpfen das Alte über den Haufen geſtürzt wurde. Spät erſt, weit ſpäter als in den übrigen Ländern, fallen die erſten Strahlen der neu emporgeſtiegenen Kunſt der Renaiſſance auch nach uns herüber. Gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts verſpürt der Deutſche einen Hauch ihres Geiſtes. Fiſchart kommt als ihr erſter Bähnbrecher, fremde Dichtungen wandern in Überſetzungen über die Grenzen, die engliſchen Komödianten erzählen von ihr. Man darf hoffen und erwartungsvoll in die Zukunft blicken. Denn aneignen mußte die deutſche Poeſie ſich die ungeheuren Schätze, welche die letzte Vergangenheit entdeckt hatte. Und in der That geht es aufwärts. Als Dichtung, als Kunſterzeugnis ſteht die Poeſie des 17. Jahrhunderts über der des 16., mag man auch ſonſt noch ſo viel an ihr auszuſetzen haben. Wie ein Bann iſt es von den Seelen gefallen. Ohne Frage, dieſe neuen Männer wiſſen äſthetiſch zu empfinden und zu ſchauen, ganz anders als ihre Vorgänger. Man hat verſtanden, was es heißt, der Kunſt

Digitized by Google

ſchlechthin um ihrer ſelber willen dienen. Man reißt ſie von dem Gängelbande los, an dem ſie noch Luther halten wollte. Für Deutſchland beginnt die Renaiſſancepoeſie erſt jetzt, jetzt erſt fängt ſie, fängt das rein äſthetiſche Empfinden an, zu einem ſicheren Beſitztum zu werden. Die erſten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts umſchließen die Zeit der glücklichſten Entwickelung. Da ſcheint alles faſt nach einer Blüte hinzudrängen. Das Geſchlecht reift heran, dem die echteſten, die innerlichſten und tiefſten Poeten angehören. Dann aber machen ſich die unſeligen Folgen des dreißigjährigen Krieges deutlich geltend. Auch die Poeſie verfällt der allgemeinen Verwilderung. Inmitten der Wüſte, welche dieſer Krieg ſchafft, welken und vergehen die jungen Anpflanzungen der Kunſt. Die deutſche Kultur ſinkt ſo tief, daß nur hier und da noch ein ſpärliches Flämmchen höherer Bildung weiterglüht. Die herrſchende Litteraturgeſchichtsauffaſſung nennt das 17. Jahrhundert die Zeit des tiefſten Verfalls der deutſchen Dichtung. Sie glaubt an ein ewiges Auf und Ab, an eine Wellenbewegung, an einen ſteten Wechſel zwiſchen Steigen und Sinken, Blühen und Welken von Anfang an. Aber in Wahrheit kennt die deutſche Poeſie, wie die Weltpoeſie überhaupt nur eine ruhige und klare Höherentwickelung. Die bürgerlich-gelehrte Poeſie des ſpäten Mittelalters ſtellt eine künſtleriſch vollkommenere Schöpfung vor als die Poeſie der ritterlichen Geſellſchaft. Nicht die Poeſie verfiel im 14. Jahrhundert, ſondern nur die ritterliche Poeſie welkte ab, aber an die Stelle der abgeſtorbenen Blüte drängte eine neue hervor, von höherer Organiſation und von feineren Formen. So zeigt auch die Dichtung dieſes 17. Jahrhunderts eine Entwickelung über die des 16. hinaus ebenſo deutlich, wie ſich die allgemeine europäiſche Renaiſſancepoeſie über die Kunſt Dante's, Petrarca's und Boccaccio's erhebt. In Deutſchland vollzieht ſich dieſe Entwickelung leider nur unter den denkbar ungünſtigſten Umſtänden, auf dem Boden eines allgemeinen Tiefſtandes der deutſchen Kultur, als der Charakter des deutſchen Volkes faſt ganz entwurzelt wurde und aufs tiefſte erkrankte. In dem Elend des dreißigjährigen Krieges, unter der Herrſchaft des Fürſtenabſolutismus in dieſem und dem folgenden Jahrhundert brach der alte echt germaniſche Selbſtherrengeiſt, um ſich bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig wieder zu erholen, und der Bedientenſinn und die Polizeiſeligkeit ergriffen die Volksſeele. Trotz der Verſumpfung des geiſtigen Lebens entwickelte ſich jedoch eine neue höhere Poeſie, nur bleibt die Entwickelung eine rein künſtleriſche, formale und techniſche, nicht iſt ſie auch eine geiſtige, ideelle und innerliche. Die Kunſt hat etwas Idiotiſches an ſich. Der Körper wächſt und gedeiht, Geiſt und Seele bleiben dumpf und kindiſch. Es fehlt deshalb faſt ganz an ſelbſtſchöpferiſcher neuer Thätigkeit, und alles bleibt in mechaniſcher Nachahmung ſtecken.

Von Anfang an lagen in Deutſchland die Verhältniſſe ſo, daß ſich die Dichtung nur kümmerlich entwickeln konnte. Alles ſtand der Aus-

breitung einer äſthetiſchen Kultur, der Ausbildung des Geſchmacks und des künſtleriſchen Verſtändniſſes hindernd im Wege. Zunächſt einmal war die Renaiſſancepoeſie bei uns zu ſpät gekommen. Als ſie erſchien, hatte der Geiſt der europäiſchen Menſchheit bereits jene tiefe Umformung durchgemacht, welche die Kultur des 17. von der des 16. Jahrhunderts unterſcheidet. Man empfand und ſchaute nicht mehr ſo lebendig künſtleriſch wie früher. Man ſtand nicht mehr mit der Natur und mit allen ſinnlichen Erſcheinungen in innigen Beziehungen. Man hatte bereits zu den Büchern ſeine Zuflucht genommen. Das Ich war gebrochen, und ſtatt auf ſich ſelbſt, ward der Dichter auf Formeln und Regeln verwieſen. Sollte die Renaiſſancepoeſie in dem jungen, noch unausgenutzten Boden der deutſchen Kultur zu neuer Blüte gelangen, ſo mußte man bei uns leben, handeln, denken, träumen, fühlen und wollen, wie die Kinder der Renaiſſance geträumt und gedacht hatten. Aber man beſaß kaum noch etwas von deren innerlichem Weſen. Verſiegt waren die Nahrungsquellen, von denen jene Poeſie gelebt hatte, und nach denen ſie geworden war. Die Deutſchen ſetzen ſich zu Tiſch, nachdem die Mahlzeit zu Ende. Sie finden die zerbrochenen, leeren Nußſchalen und halten ſie für eine verdauliche Speiſe. Es haftet in dieſer Zeit der deutſchen Kunſtbildung nicht etwas Überreifes, Überverfeinert-Raffiniertes und Greiſenhaftes an, wie dem Marinismus und Gongorismus, nicht die erfahrene Sicherheit und Selbſtgewißheit, die der franzöſiſche Klaſſicismus zur Schau trägt: vielmehr ein Charakter jugendlicher Unreife und Unfertigkeit, ſowie der vollkommenſten Schülerhaftigkeit. Dieſe guten deutſchen Jungen haben noch nichts ſelbſtändig durchdacht. Mit gläubigem Staunen blicken ſie zu ihren Lehrern empor und hangen voller Bewunderung an deren Mund. Sie ſchwören auf jedes ihrer Worte. Sie haben einſtweilen nur auswendig gelernt, und noch mangelt es ihnen an aller Kritik. Sie glauben ſchlicht und recht an die abſolute Giltigkeit einer in der Schule erlernten äſthetiſchen Weisheit, ſo wie etwa unſere Alltags- und Philiſteräſthetik, die, mit irgend einem Citat bewaffnet, dem Künſtler ganz genau vorſchreibt, was er machen ſoll, und wie er etwas machen ſoll. In Schubladen liegt alles wohlgeordnet vor; man braucht nur eine von ihnen aufzuziehen, ein Zettelchen herauszunehmen und das darauf befindliche Sprüchlein abzubeten und hat das unfehlbare Rezept in der Hand, um ein ſchönes Gedicht herſtellen zu können. Wie Schüler, die eben die Schulbank verlaſſen haben und uns nun mit altklugem Geſicht, fromm überzeugt, alles zu wiſſen, die eben gelernte Weisheit herſagen, wie junge Pedanten erſcheinen uns dieſe deutſchen Dichter des 17. Jahrhunderts. Die ganze Poeſie atmet Stubenluft, und Trockenheit und Nüchternheit liegen über ihr. Der Geiſt kriecht im Staube. Er hat noch nicht die Wonnen der Selbſtändigkeit gekoſtet, des eigenen Erlebens und Forſchens. Es fehlt der Dichtung an Wärme,

Innerlichkeit und Begeiſterung. Sie ſteht auf der frühen Entwickelungsſtufe, da es noch erſt gilt, die handwerksmäßigen Geſchicklichkeiten ſich anzueignen, daß man zwei Reime zuſammenbringen und ohne allzuviel Mühe einen Vers zurechtzuzimmern verſteht. Das Formaliſtiſche ſteht bei ihr voran; doch ein Lehrlingsformalismus, nicht ein Formalismus der Überfeinen, der raffinierten Atelierkünſtler.

Die jugendliche Unſelbſtändigkeit und der Mangel an Innenwelt, an reichen eigenen Erlebniſſen laſſen die deutſche Kunſt jeder litterariſchen Mode des Auslandes nachlaufen. Es fehlt ihr an natürlicher Entwickelung, an innerlicher Einheit und an Geſchloſſenheit und daher an Stil. Noch beherrſcht ſie der Geiſt der Nachahmung. Kunterbunt geht es in ihr durcheinander, und ein ratloſer Ekleticismus herrſcht. All die mannigfachen Formen, in denen ſich die europäiſche Dichtung ſeit 200 Jahren geoffenbart hat, paßt ſie ſich an; jede greift ſie einmal auf und wirft ſie auch gleich wieder beiſeite, — die früheſten wie die ſpäteſten Entwickelungsformen. Sie, die Jugendliche und Unfertige, verfällt der Nachahmung überreifer und überfertiger Litteraturen und nimmt aus ihnen allerhand Zerſetzungselemente in ſich auf. Für Italien war der Marinismus eine ſpätherbſtliche Erſcheinung. Er kam als Abſchluß einer langen Entwickelung, nachdem man alle techniſchen Feinheiten und Geheimniſſe ſich angeeignet und alle Formenreize, alle äſthetiſchen Lebemannsgenüſſe durchgekoſtet hatte. Zu was für einem Zerrbild mußte er jedoch in der Hand des deutſchen Lehrlings werden, der noch mit den erſten Schwierigkeiten des Verſemachens kämpfte, und dem das eigentliche Verſtändnis für ſolche Kunſt abgehen mußte? Dieſer konnte nur ein paar plumpe Äußerlichkeiten nachahmen, und das Raffinement verquickte ſich mit der Roheit zu einem ungeheuerlichen Gebilde.

Im 17. Jahrhundert iſt die Poeſie bei uns noch eine Treibhauspflanze. Sie iſt noch nicht mit dem ganzen Volksorganismus verwachſen und wurzelt nicht tiefer im geiſtigen Leben der ganzen Nation. Die Renaiſſancedichtung erſcheint in Deutſchland, kurz bevor dort alles in Zerſetzung und Auflöſung auseinanderfällt. Nur kurze Zeit liegt ein hellerer Sonnenglanz über dem deutſchen Geiſtesleben ausgebreitet. Kepplers Name ſtrahlt uns entgegen, Jakob Böhme verſenkt ſich in tiefſinnige Betrachtungen über die Natur Gottes, und zugleich auch regt es ſich in den Wäldern der Poeſie. Es ringt dort nach neuem Leben und Sein. Aber das Sonnenlicht löſcht bald wieder aus. Deutſchland nimmt länger keinen Anteil an der großen europäiſchen Kulturarbeit. Die Dichtung und alle höhere Kultur erblüht nur aus der Seele eines geſunden, freien und frohen Volkes, das dem ſchwerſten und bitterſten Kampf ums Leben enthoben iſt. Alle dieſe Bedingungen trafen jedoch für Deutſchland damals nicht zu. Politiſch ohnmächtig iſt es der Fremdherrſchaft verfallen. Der Stolz auf ſich ſelbſt iſt gebrochen, und man unterwirft ſich ausländiſchen Sitten und Moden. Man

verachtet die Mutterſprache und liebt es, ſeine Rede mit ausländiſchen Brocken auszuſtaffieren. Unaufhörliche Kriege voll ungeheurer Greuel verwüſten das Land. Die Deutſchen ſtehen überall gegeneinander in Waffen. Not, Elend und bitterſte Armut überall, und eine allgemeine Verrohung. In einigen Gelehrten- und höheren Adelskreiſen pflegt man die Poeſie in beſcheidenem Umfange, und ſie nimmt daher einen gelehrten und höfiſchen Charakter an, aber im Grunde fehlt es der Kunſt an einer reicheren Zuhörerſchaft. Weder in den Kreiſen des Bürgertums, noch auch bei den Edelleuten oder bei den Höfen kann ſie wirklich Wurzeln ſchlagen. Sie kann nicht aus einem reichen Kulturleben Nahrung ſchöpfen. Es fehlt ihr an Ideenleben, an mannigfachen und neuen Gedanken, an ſtarken Gefühlen, an Vorſtellungen, kurz an Innenleben, an dem Weſentlichſten alles künſtleriſchen Schaffens, und ſo bleibt ſie in poetiſchen Schulübungen ſtecken, in einem äußeren pedantiſchen Formalismus, der die Versfüße an den Fingern abzählt. Die Litteratur muß nachahmen, da ihr die Kultur des eigenen Volkes keine Nahrung bietet, von der ſie leben kann. Den Dichtern und Schriftſtellern läßt ſich aus dieſer Nachahmung kein Vorwurf machen. Sie leiden unter den Sünden des Volkes. Ihre Abſichten ſind die edelſten und überall dahin gerichtet, dem allgemeinen Verfall entgegenzuarbeiten. In ihren Seelen glüht noch das reinſte nationale und patriotiſche Feuer. Sie wollen die Sprache rein erhalten, dem Volke eine deutſche Kunſt geben. Aber ſie müſſen ſich an dem Surrogat einer deutſchen Kunſt genügen laſſen, ſie können nur eine Treibhauspflanze nach Deutſchland hinübertragen, da der wüſte und unfruchtbare Boden nichts Eigenes hervorbringt.

Die Renaiſſancepoeſie beginnt ſich in Deutſchland ganz natürlich und aus den erſten Keimen heraus zu entwickeln. Wie in Spanien zuerſt die Juan Boscan und Garcilaſo de la Vega, in England die Wyatt und Sidney erſchienen, ſo kommen auch bei uns zuerſt die Formaliſten, die Sprachreiniger, die Metriker, die Poetiker und Inſtrumentenſtimmer. Männer von feinerer litterariſcher Bildung, von höheren geiſtigen und künſtleriſchen Intereſſen thaten ſich, von dem Beiſpiele der alten italieniſchen Akademien begeiſtert, zu Geſellſchaften und Vereinen zuſammen, um die deutſche Sprache und Dichtung zu pflegen. Sie begannen den Kampf gegen die Fremdwörter, gegen die Latinismen und Gallicismen und all das fremdſprachliche Unkraut, das die Mutterſprache entſtellte. Sie wollten die Herrſchaft der lateiniſchen Sprache und neulateiniſchen Dichtung brechen und bekämpften das noch allgemein herrſchende Vorurteil, daß die deutſche Sprache des künſtleriſchen Ausdrucks des höheren Geiſteslebens nicht fähig ſei. Grammatiſche Studien wurden betrieben, die grundlegenden Regeln des Versbaus aufgeſucht, auch forderte man Wohlanſtändigkeit und edlere Geſittetheit des Ausdrucks, Verfeinerung der geſellſchaftlichen Umgangsformen. Der erſte dieſer Vereine wurde im Jahre 1617 zu Weimar begründet, die „Fruchtbringende

ERKANTE GUTE
DER SCHMACKHAFFTE
Langsame
Gerade
Nährende
Nutzbare
Gemäste

Eine Sitzung der „Fruchtbringenden Geſellſchaft“.

Kupferſtich von Peter Iſſelburg nach einer früher im Cöthener Archiv vorhandenen Zeichnung. Die dargeſtellten Perſonen ſind der Stifter und Vorſitzende der Geſellſchaft, Ludwig von Anhalt-Cöthen (mit ſeinem Geſellſchaftsnamen der Nährende), der ſeinem Nachbar, dem Herzog Wilhelm von Sachſen (dem Schmackhaften), zutrinkt, — dann Fürſt Joh. Caſimir von Anhalt (der Durchdringende), Hans Heinrich v. Wuthenau (der Gerade), Friedrich v. Schilling (der Langſame), Herzog Bernhard v. Sachſen-Weimar (der Austrucknende), Friedrich v. Trotta (der Helfende), Dietrich v. d. Werder (der Vielgekörnte), Tobias Hübner (der Nutzbare), Herzog Albrecht v. Sachſen-Weimar (der Unanſehnliche), Heinrich v. Krage (der Gemäſte), Chriſtoph v. Kroſigk (der Wolbekommende). Die Umſchrift „Der Schmackhafte“, der Wahlſpruch „Erkannte Güte“, ſowie der Birnbaum beziehen ſich auf den Herzog Wilhelm von Sachſen, in deſſen Land wahrſcheinlich die dargeſtellte Sitzung ſtattfand.

Digitized by Google

Geſellſchaft“ oder der „Palmenorden“, als deſſen eigentliche Seele Ludwig, Fürſt zu Anhalt-Cöthen, gelten muß, und dem zahlreiche Fürſten, Edelleute, ſowie hervorragende Poeten und Gelehrten angehörten. In Straßburg entſtand die „aufrichtige Tannengeſellſchaft“ (1633), — Philipp Zeſen, der fanatiſchſte, aber nicht immer geſchmackvollſte unter den Sprachreinigern, ſtiftete 1643 in Hamburg die „teutſchgeſinnte Genoſſenſchaft“, Georg Philipp Harsdörffer (1607—1652) in Nürnberg, das ſich noch immer als eines der deutſchen Bildungscentren behauptete, den pegneſiſchen Blumenorden oder die Geſellſchaft der Schäfer an der Pegnitz, und als ſpäterer Nachzügler erſchien noch der „Elbſchwanenorden“ (1660) Johannes Riſts (1607—1667), des Holſteiner Paſtors, der als geiſtlicher und weltlicher Lyriker, proteſtantiſcher Tendenzdichter, Gelegenheitspoet und Dramatiker eine umfaſſende Thätigkeit

G. Ph. Harsdörffer.
Gezeichnet von G. Strauch, geſtochen von J. Sandrard.

entfaltete. Allzuviel leiſteten dieſe Geſellſchaften für die Litteratur nicht, und wie drüben in Frankreich die Beſucher des Hôtels Rambouillet auf allerhand Tändeleien und Ziererei verfielen, ſo ward auch hier mit läppiſchem Spiel und äußerlichem Ceremonienweſen unnütze Zeit vertrödelt. Der Nürnberger Poetenkreis des Blumenordens, an deſſen Spitze neben Harsdörffer Johann Klaj (1616—1656), der Verfaſſer geiſtlicher Singſpiele, und Sigmund von Birken (Betulius, 1626—1642) ſtanden, warf ſich mit beſonderem Eifer auf die Schäfer- und Hirtenpoeſie, übertrug den koſtbaren und gezierten Stil der ſpaniſchen und italieniſchen Schäferdichtung und der Urfé'ſchen Aſträa auf die deutſche Poeſie und übernahm mit den ſpielenden Formen auch den tändelnden und ſpielenden Inhalt. Die Schäferpoeſie und der arkadiſche Mummenſchanz graſſierten in Deutſchland ebenſo wie in Frankreich. Harsdörffer gab in ſeinem „Poetiſchen Trichter“, der als Nürnberger Trichter dem deutſchen Volke noch in guter Erinnerung ſteht, eine Anweiſung, wie man in ſechs Stunden Dichter werden kann, Anweiſungen über die Kunſt, ſich geziert und bombaſtiſch auszudrücken. Und zu der Nürnberger Mode gehörte es auch, Gedichte abzufaſſen, die im Druck für das Auge allerhand beſondere Formen und Zeichnungen, Pokale, Kreuze und ähnliches vorſtellten. Es wurde der deutſchen Poeſie zum Verderben, daß zu viele und

Harsdörffer und Klaj im Schäfergewand.
Titelkupfer zu der erſten vom Pegneſiſchen Blumenorden herausgegebenen und von Harsdörffer-Klaj verfaßten Schrift „Pegneſiſches Schäfergedicht u. ſ. w.“, Nürnberg 1644.

verſchiedenfache Muſter und Vorbilder auf ſie einwirkten und die noch unreifen Geiſter verwirrten, daß die formaliſtiſchen Übertreibungen und Verirrungen in der Dichtung des Auslandes die lebendigſte Anziehungskraft ausübten und andererſeits eine zu ſchulmäßige Gelehrtenauffaſſung von der Kunſt zur Herrſchaft gelangte. Es waren weſentlich die Kreiſe von ſtrenger geregelter akademiſcher Bildung, Theologen, Philologen, Juriſten, Profeſſoren und Paſtoren, die zur Pflege der höheren Kulturintereſſen nächſt Berufenen, bei denen ſich der Geſchmack an der Poeſie noch erhalten oder ſchon ausgebreitet hatte. Ähnlich wie in Holland lebten dieſe Kreiſe noch ganz im Bann der humaniſtiſchen Anſchauungen. Die neulateiniſche Philologenpoeſie, die ſich in ſtrenger Nachahmung den Griechen und Römern anſchloß, hatte bisher dort geblüht. Man erſetzte nun die lateiniſche Sprache durch die deutſche. Aber der Geiſt der Gelehrſamkeit, der Akademicismus, erhielt ſich in alter Pracht. Man hatte kein Verſtändnis für die eigentlichen künſtleriſchen Neygebilde der Renaiſſancepoeſie, weder für das italieniſche Epos, noch auch für das Drama der Spanier und Engländer. Man kam nicht über die Studierſtube hinaus und warf ſich nicht mitten in den Schwall des öffentlichen Treibens hinein, wie die italieniſchen, ſpaniſchen und engliſchen Dichter das gethan hatten, angefeuert und begeiſtert durch ein reichbewegtes, großes, nationales Leben. Nicht Staatsmänner, Feldherren, Kavaliere, Männer von Welt, praktiſcher Lebenserfahrung und großen, allgemeinen Intereſſen, noch auch Kunſtzigeuner, Schauſpieler, Berufspoeten, welche mit dem Volk im innigſten Verkehr ſtanden und das lebendigſte Empfinden für die eigentlichen Ideen der Zeit beſaßen, erſchienen bei uns als die Bahnbrecher der neuen Kunſt, ſondern gutgedrillte, mit aller Schulweisheit vollgepfropfte Büchermenſchen, denen noch immer, wie den alten Humaniſten, die äußere Form das Wichtigſte und Weſentlichſte an der Poeſie erſchien.

Nur ein trockener, nüchterner Büchermenſch, nur ein Martin **Opitz**, konnte in dieſen Kreiſen zu höchſtem Anſehn gelangen. Der ehrgeizige, kluge und weltgewandte Schleſier, am 23. Dezember 1597 zu Bunzlau geboren und zu Danzig am 20. Auguſt 1639 an der Peſt geſtorben, gehört zu den ganz ſelbſtgewiſſen Naturen, die mit völliger Klarheit ihr Ziel vor ſich ſehen und ſich und ihre Ideen mit allen Mitteln durchzuſetzen wiſſen. Er war ſich von vornherein ſeines Berufes als Reformator bewußt und fand das rechte Wort für die Gedanken, die ſchon in allen Köpfen gärten. Bereits vor ihm fehlte es nicht an Verſuchen, die neue Technik der Renaiſſancepoeſie in Deutſchland einzuführen. Der Schwabe Rudolf Weckherlin (1584—1653) hatte ſie in England ſtudiert und ſich bereits mit Gedanken an eine Umgeſtaltung der deutſchen Verskunſt getragen, ohne jedoch trotz einer bedeutenderen lyriſchen Begabung die Sache zur Entſcheidung zu bringen. Opitz vollführte das Werk, welches einſt von

du Bellay und Ronſard für Frankreich unternommen war. Er ſchließt ſich eng an deren Gedankengänge an, wie er ſie auch bei dem holländiſchen Humaniſten und neulateiniſchen Poeten Daniel Heinſius vorgefunden

Et gaudium mihi & solatium in litteris:
nihilq. tam laetum, quod his laetius; nihil tam
triste q. non per has sit minus triste.

Ornatiss. Possessori in memoriam sui
l. m. q. scripsit M. Opitius.
Vratisl. Silesior. K. Xbr. M.DC.XXV.

Martin Opitz von Boberfeld.
Nach einem Stich von J. von Heyden, 1631.
Die Unterſchrift Fakſimile eines lateiniſchen Albumblattes vom 1. Dezember 1625.

hatte. Das eigentlich Grundlegende und Befreiende iſt die durchleuchtende Erkenntnis von der Freiheit und Selbſtändigkeit der Poeſie und ihrem großen Wert für das menſchliche Leben. Die rein äſthetiſche Auffaſſung, die vor allem die künſtleriſchen Geſichtspunkte hervorkehrt, gewinnt nun auch in der deutſchen Litteratur den Sieg, und es iſt das Verdienſt Opitz', dieſer Auffaſſung bei uns allgemeine Anerkennung verſchafft zu haben. Wie du Bellay und Ronſard weiſt er auf die Unterſchiede zwiſchen der Alltagspoeſie und der Kunſtſprache der Poeſie hin und verlangt von dieſer Gehobenheit und Würde, Sinnlichkeit und Bildlichkeit, ſowie Gewähltheit des Ausdrucks. Doch kommt er noch nicht zu einer tieferen Auffaſſung vom Weſen der Kunſt. Er verſteht ſie nicht innerlich zu begreifen. Er bleibt Gelehrter, Akademiker, Buchmenſch. Er verweiſt die deutſche Dichtung auf die Nachahmung der Antike und ſchnürt ſie damit in Feſſeln ein. Seine eigentlichen Verdienſte ſind formtechniſcher Natur. Er begründet die neue deutſche Metrik, und mit ihm verſchwindet der Vers des 16. Jahrhunderts, der, ohne Rückſicht auf den Lautwert der Silben zu nehmen, dieſe bloß zählte. Das eigentliche Weſen des deutſchen Versbaues blieb Opitz, der zu ſehr im Bann der griechiſch-römiſchen Verslehre ſtand, freilich

MARTINI
OPITII
Buch von der Deutſchen
Poeterey.
In welchem alle jhre eigenſchafft vnd zuegehör grundtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführet wird.
Gedruckt in der Fürſtlichen
Stadt Brieg / bey Auguſtino
Gründern.
In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

Titelblatt der Originalausgabe von Martin Opitz' „Buch von der Deutſchen Poeterey".

noch verborgen. Immerhin konnte die deutsche Dichtkunst mit seinen metrischen Regeln recht und schlecht auskommen, ohne der Sprache allzuviel Gewalt anzuthun, wenn sie auch der vollen Freiheit dabei verlustig ging. Sein 1624 erschienenes „Buch von der deutschen Poeterey" fasste diese gesetzgeberischen Gedanken zusammen und ward auf lange Zeit hin zum grundlegenden Gesetzbuche der deutschen Dichtung.

Die mehr patricische Poesie der Nürnberger hatte sich dem italienisch-spanischen Geschmack angeschlossen, auch waren es besonders die aristokratisch-höfischen Kreise, in denen die Schäferdichtung und die arkadischen Spielereien, d'Urfé's Asträa die Mode beherrschten. Der aus der Gelehrtenstube kommende Opitz fühlte sich naturgemäß am meisten zu den antikisierenden Franzosen und Niederländern hingezogen und brach deren Einfluß Bahn. Der klassische Vers der Franzosen und Holländer, der Alexandriner, hält seinen Einzug in die deutsche Litteratur und beherrscht sie bis zu den Tagen Klopstocks, ein hölzern klappernder Vers, der der deutschen Sprache weit weniger als der französischen entspricht. Zahlreiche andere fremde Strophen und Versmaße kommen zugleich herüber, und mit der fremden Form auch der fremde Inhalt: das offizielle Lob- und Huldigungsgedicht der französischen Hofpoeten des 16. Jahrhunderts, das hochtrabende Geburtstags-, Hochzeits- und Leichencarmen, das aus keiner wirklichen Anteilnahme und Empfindung hervorfloß, das schmeichlerische Gelegenheitsgedicht, welches um der Bezahlung willen abgefaßt wurde, dann Lehrdichtungen, Beschreibungen u. s. w. nehmen nun den breitesten Raum in der Lyrik ein. Auch die begabtesten und echtesten Poeten vergeuden fast alle ihre Kraft an diesen unfruchtbaren Stoffen und gehen an dem kläglichen Inhalt zu Grunde, den sie mühsam mit allerhand leerem Flitterkram, Bombast und Phrasen aufzuputzen und erhaben zu machen suchen. Immerhin nur selten schlägt ein Gedicht an unser Ohr, das ein Gelegenheitsgedicht im Goethe'schen Sinn des Wortes ist, der eigenen Erfahrung, dem persönlichen Bedürfnis, der lebendigen Empfindung des Ichs, dem Glücks- und Notgefühl entsprungen ist, eine Schöpfung echt germanischer Lyrik. Die Religion füllt noch immer am tiefsten die Seelen aus und bildet deren reichstes Besitztum. Aus dem Ernst und der Inbrunst des Glaubens, aus einem männlichen Gottvertrauen oder schwärmerischer Verzückung fließen denn auch die schönsten Lieder hervor. Opitz hat nicht nur theoretisiert, sondern auch selber viel gedichtet und galt seinen Zeitgenossen für ein großes Dichtertalent. Heute steht man seinen unendlich trockenen und nüchternen Reimereien höchst gelangweilt und kühl gegenüber und läßt vielleicht nur einigermaßen einige leichtere Gesellschaftslieder noch gelten. Er wollte jedenfalls mehr geben, als er geben konnte. An echter künstlerischer Begabung überragte ihn bei weitem sein Schüler der Sachse Paul Fleming (1609—1640), der mit Adam Olearius, dem ersten deutschen Übersetzer Saadi's, die Gesandtschaft

des Herzogs Friedrich von Holstein nach Rußland und Persien mitmachte. Auch er hat dem Zeitgeschmack seine Opfer gebracht. Aber er schöpft aus einem reichen Innenleben und aus echten Empfindungen, schlägt oft schlichte, einfache und wahre Töne an und überrascht durch Klang und Wohllaut. Er hat rechten inneren Formensinn, Sinnlichkeit und Musik der Sprache, die uns halb übersehen lassen, daß der Ausdruck seiner Gefühle weniger ein unmittelbarer als ein durch die Reflexion hindurchgegangener ist. In Königsberg fand sich ein Dichterkreis zusammen, der die Opitz'schen Theorien annahm und in einigen Liedern Simon Dachs' (1635—1659) sein Bestes gab. Mit öder Gelegenheitsdichterei hat dieser sanfte und liebenswürdige Lyriker um des lieben Brotes willen seine meiste Zeit vergeuden müssen, doch klingt sein plattdeutsch geschriebenes „Ännchen von Tharau" (Anke von Tharau), zum Volkslied geworden, noch heute in unseren Herzen fort, und sein Lied von der Freundschaft „Der Mensch hat nichts so eigen . . ." gehört noch immer zum lebendigen Besitzstand unserer Kunst.

Paul Fleming im 31. Lebensjahre.
Nach der Radierung von Anna M. Schnurmann.

Am freiesten hielt sich immerhin das geistliche Lied von den Formspielereien und Tändeleien der italianisierenden Mode der Pegnitzschäferei und dem hochtrabenden, gelehrten und steifen Wesen der antikisierenden Schule. Die Kampfstimmungen waren erloschen, der feurige Streitgesang Luthers verstummt. Die Geister fühlen sich gelähmt und bedrückt von der Not der Zeit, den schweren Bedrängnissen des Krieges. Sie haben das Bedürfnis nach Trost und Erquickung, und die einzige Zufluchtsstätte bietet ihnen ihr frommer Glauben an die Güte und Weisheit Gottes, der alles zum Besten lenken wird. Eine unduldsame, harte Orthodoxie führt zu mannigfachen Verfolgungen und Unterdrückungen, aber die edelsten, die religiös am wahrsten Empfindenden mahnen zum Frieden und zur Versöhnung und zur Duldung oder doch zur stillen Ergebung. Der Dogmenstreitigkeiten, des theologischen Gezänkes, all der Begriffsspaltereien müde, suchen diese tieferen Naturen nach einer Befriedigung des Gemüts, suchen das wahre Christentum, wie Johann Arndt (1555—1621), in der inneren Erbauung, in der Liebe und in der Reinheit des Herzens, sowie in

der Wärme der Empfindung. Der Pietismus erobert ſich langſam und allmählich die Welt des Proteſtantismus, bis er in der zweiten Hälfte und gegen Ausgang des Jahrhunderts, durch Männer wie **Philipp Jakob Spener** (1635—1705) und deſſen Schüler und Nachfolger getragen, tief die deutſche Kultur beeinflußt. Bei feurigeren und phantaſtiſch-ſinnlicheren Naturen führte die gleiche Stimmung und Sehnſucht zur Myſtik, zu Schwärmerei und Traumweſen. All dieſe religiöſen Empfindungen waren etwas Echtes, nichts Angeleſenes und Angelerntes. Der alte, vertraute, heilige Kirchengeſang mit ſeiner Schlichtheit, Einfachheit und Würde, die lateiniſchen Hymnen, das volkstümliche Religionslied Luthers und der erſten Reformatoren dienen noch vielfach zum Muſter. Die Sache iſt ernſt und an ſich groß genug, daß man hier am eheſten des künſtleriſchen Aufputzes entbehren kann, obwohl die Modeſpielereien auch hier nichts gerade Seltenes ſind. Auch ſoll das Lied von der ganzen Gemeinde geſungen werden und darf deshalb nicht zu gelehrt klingen, nicht an das Faſſungsvermögen allzu große Anforderungen ſtellen. Die religiöſe Poeſie hatte damals allein das ganze Volk, alle Stände, Gelehrte wie Ungelehrte, zum Publikum; ſie war allein ein Lebensbedürfnis für die Zeit, allein keine Treibhauspflanze in der damaligen Kultur Deutſchlands. Nicht einer unter den Dichtern, der nicht auch geiſtliche Lieder geſungen, auch kein Reimſchmied, kein hölzerner Verſemacher, der nicht bald nüchtern einen erbaulichen Gedanken ins Joch der Metrik gezwungen oder ſüßlich verzückt zum Himmel geblickt hätte. Eine große Anzahl unſerer bekannteſten und innigſten Kirchenlieder entſtammen dieſem Jahrhundert: **Martin Rinckarts** (1586 bis

Simon Dach
der Churfürstl. Universitæt
Königsb. Poës. Prof. publ.

1649) „Nun danket Alle Gott“, **Michael Altenburgs** (1584—1640) Klagelied auf den Tod Guſtav Adolfs „Verzage nicht, Du Häuflein klein“, **Johannes Heermanns** (1585—1647) „Herzliebſter Jeſu, was haſt Du

Georg Neumark.
(Nach einem anonymen Kupferſtich aus der Zeit um 1670.)

verbrochen“, **Johannes Riſts** pathetiſcheres „O Ewigkeit, du Donnerwort“, **Joachim Neanders** (1650—1680) „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren“; und da gelingt ſelbſt dem ſonſt ſehr künſtelnden, vielgewandten **Georg Neumark** (1619—1681), der die Unarten der Opitzianer mit den Spielereien der Pegnitzſchäfer vereinigte, ein ernſtes Gedicht: „Wer

Digitized by Google

nur den lieben Gott läßt walten“. Der zartfühlende, rheiniſche Jeſuit Friedrich Spee (1591—1635) erlag allzufrüh einem Fieber, das er ſich bei der Pflege von Kranken zugezogen hatte. Sein Haar ergraute im Schmerz über die Greuel der Hexenprozeſſe, und als der Erſte beſaß er den Mut, die Stimme gegen dieſe Barbarei zu erheben; hatte er doch als

Friedrich Spee.

Nach dem in der Bibliothek des Marzellengymnaſiums zu Köln befindlichen Ölgemälde.

Beichtvater zweihundert unglückliche Opfer, von deren Unſchuld er überzeugt war, zum Scheiterhaufen geführt. Erſt nach ſeinem Tode (1649) erſchienen ſeine geiſtlichen Lieder, das Büchlein „Trutznachtigall“, religiöſe Liebeslieder myſtiſch-ſinnlicher Färbung, in denen die Weiſe des Hohenliedes und der mittelalterlichen Marienminnedichtung durchklingt. Die zierlich tändelnde, romaniſche Schäferpoeſie hat ſich hier ins Geiſtliche verkehrt. Poeſie des

Jeſuitenſtils. Ein ſüßlächelndes Marienbildnis blickt uns entgegen, behängt mit allerhand goldenen Flittern, farbigen Bändern und Schleifen und mit bunten Steinchen und Glasperlen beſetzt, aber auch beſteckt mit friſchen Feld- und Waldblumen. Durch all das Süßliche und Manierierte leuchtet echte Naivetät, innig anmutige Empfindung, ein reines Gemüt und frommes Naturgefühl. Tiefer und inbrünſtiger noch verſenkte ſich der Schleſier **Angelus Sileſius**, mit eigentlichem Namen **Johann Scheffler**, (1624 bis 1677) in die Welt der Myſtik. Wie viele phantaſiereichere Naturen damals abgeſtoßen von der Nüchternheit und Dogmenfanatismus des proteſtantiſchen Orthodoxismus, trat er zur katholiſchen Kirche über. Auch bei ihm nimmt die Hirtenliebespoeſie einen religiös geiſtlichen Charakter an und ſingt von den Wonnen und Entzückungen der in Jeſum verliebten Pſyche in allen Farben und Formen des Barocks; aber dann findet er auch wieder in ſeinen Sprüchen des „cherubiniſchen Wandersmannes" einen ſehr klaren, verſtändigen, faſt etwas nüchternen Ausdruck für all die Gedankengänge einer pantheiſtiſchen Weltanſchauung, einer Religionspoeſie, welche lebhaft an die Dichter des perſiſchen Sufismus erinnert. Der proteſtantiſchen Welt erſtand in **Paul Gerhardt** (1607—1676) ihr nächſt Luther hervorragendſter Kirchenſänger. Er hielt zur Sache des ſtreng orthodoxen Luthertums und opferte ſeinen Überzeugungen ſeine Stellung als Diakon der St. Nikolaikirche in Berlin. In ſeiner Natur lag jedoch nichts von Unduldſamkeit und Fanatismus, und auch ſeine Poeſie atmet Milde und Ruhe, ſtilles Gottvertrauen und eine heitere Zuverſicht, eine ſiegfrohe, troſtreiche Stimmung. Er beſitzt nicht den heroiſchen Zug, die Kraft Luthers und erſcheint ihm gegenüber weicher und weiblicher, aber er iſt ein eleganterer Formaliſt. Andrerſeits nimmt er ſich wiederum neben Spee wie ein Mann

Paul Gerhardt.

neben einem Jungfräulein aus, das zur Beichte und Kommunion geht. Er verfällt eher ins Nüchtern-Proſaiſche als in das Süßlich-Zierliche. Aus ſeinen ſchönſten Liedern aber tönt es wie ein voller, weicher Kirchenorgelklang hervor.

Der Faſtnachtsſchwank und die Tragödien des Hans Sachs, die großen Volksfeſtſpiele der Schweizer, die Dramen der engliſchen Komödianten und ihrer deutſchen Nachahmer bildeten bisher den dramatiſchen Schatz einer echten deutſchen, allen Ständen offenſtehenden Volksbühne, die wie die engliſche und ſpaniſche Bühne eine öffentliche Einrichtung war und nicht wie das Theater der Schulen und Univerſitäten nur bevorzugten Ständen offenſtand. Das Drama in deutſcher Zunge ſchien ſich ganz naturgemäß entwickeln zu ſollen und in Verbindung mit dem Volk und der Volksbühne einer höheren Kultur entgegenzureifen. Es fehlte ihm nichts als eine reichere künſtleriſche und geiſtige Bildung. Aber der dreißigjährige Krieg zerſtörte alle Hoffnungen. Man führt nur ſelten noch Schauſpiele auf. Das Elend und die Not der Zeit erlaubte es nicht mehr. Die engliſchen Komödianten wanderten in ihre Heimat zurück und auch das Bürger- und Schultheater, das geſellſchaftliche Liebhabertheater ſtellte mehr und mehr ſeine Aufführungen ein. Zu fürſtlichen Hochzeiten, Kindtaufen und anderen feſtlichen Gelegenheiten erſchienen die Gelegenheitspoeten, um den hohen Herrſchaften ihre Huldigungen zu Füßen zu legen. Es gab dann Maskeraden, Tänze, allegoriſche Darſtellungen, Lieder und Geſänge, durch einen dünnen dramatiſchen Faden miteinander verknüpft. Es entwickelte ſich daraus die Oper und die Haupt- und Staatsaktion. Das deutſche Theater iſt ſo gut wie für einige Zeit eingegangen, aber das deutſche Drama darum noch nicht geſtorben. Dieſes macht ſogar zur ſelben Zeit eine entſcheidende Neuentwickelung durch und verwandelt ſich. Aber es gereicht ihm zu ſchwerem Nachteil, daß ihm keine Bühne offenſteht, daß es als Buchdrama ſein Leben friſten muß. Litteratur und Volkstheater ſtehen in keiner Verbindung mehr miteinander, und auf lange Zeit hinaus werden und wollen ſie nichts mehr voneinander wiſſen. Das Theater ermangelt daher aller Kultur, aller geiſtigen und künſtleriſchen Bildung, die ihm allein durch die Litteratur zugeführt werden kann, und wird in Roheit und Barbarei verſinken, der Dichtung hingegen fehlt die lebendige Berührung und Wechſelwirkung mit dem Volke, mit allen Ständen der Geſellſchaft, mit dem wirklichen Leben, mit den Stimmungen der Zeit. Sie wird ſich allzuſehr von der Luft der Studierſtube umnebeln laſſen und es verlernen, unmittelbare dramatiſche Wirkungen auszuüben. Das Drama ringt ſich zu keiner Selbſtändigkeit durch und nimmt keine Neugeſtaltung an, welche dem Geiſt der Nation und den neuen Ideenentwickelungen entſpricht. Es bleibt ein Schul- und Gelehrtendrama in der Nachahmung der Antike ſtecken und etwa auf der Stufe ſtehen, wo das engliſche Drama mit der Tragödie

„Gorboduc“ angelangt war. Opitz, der u. a. auch nach italieniſchem Vorbilde den Text zu einem Singſpiel, der erſten deutſchen Oper („Daphne“), geſchrieben hatte, beſaß nur ſehr dürftige Anſchauungen vom Weſen des

Andreas Gryphius Ictus Philosoph. Et Stat:
Equeſt. Ducat. Glogou: Syndicus nat: 1616.
Quem ſtupuit Tragicum felix Germania Vatem.
Fulmine qui ferit ſaxea corda hominum
Talis erat Vultu. Cumulata ſcientia rerum.
Et quicquid vaſti circulus orbis habet.
Emicat ex ſcriptis, quæ mens diuina reliquit,
Gryphius Elyſius altera Pallas erit.
F. Henricus Mühlpfort
GAILLARD sc.

Andreas Gryphius.

Nach dem Kupferſtich von Philipp Kilian.

Dramas, die Singſpiele der Pegnitzſchäfer bedeuten keine Weiterentwickelung, — dieſe nahm vielmehr ihren Ausgang vom Schuldrama her, ähnlich wie in Frankreich. **Andreas Gryphius**, ein Sohn Schleſiens, welches die deutſche Litteratur damals mit ſo zahlreichen Talenten beſchenkte, zu Glogau am 11. Oktober 1616 geboren und dort geſtorben am 16. Juli 1664, war

Was sind wir Menschen doch! ein wohnhaus grimmer schmertzen!
ein ball des falschen glücks, ein irrlicht dieser zeitt.
Ein schawplatz aller angst vnd widerwertikeitt.
Ein bald verschmeltzter schnee, ein abgebrante kertzen.
Diß leben fleucht darvon, wie ein geschwätz vnd schertzen.
Die vor vns ~~abgelegt~~ abgelegt des schwachen leibes kleid;
Vnd in das todtenbuch der grossen sterbligkeitt
Längst eingeschrieben sindt; sindt vns aus sinn vnd hertzen.
Gleich wie ein eitell traum, leicht aus der acht hinfält
Vnd wie ein strom verfleust, den keine macht aufhält.
So mus auch vnser lob, nahm, ehr vnd ruhm verschwinden.
Was itzt noch athem holt, fält vnversehns dahin;
Was nach vns kompt, wird auch der todt ins grab hinziehn.
Was sag ich! wir vergehn, gleich als ein rauch von winden.

βίος το κέρδος ἐκ[illegible] καὶ ἡμέραν.

Symb.
Non confundit.

Doctissimo Praestantissimoq;
Dnō Constantino Lindenhausen
exiguum hoc magni amoris
monumentum.
L. M. Q.
Leidae Batavor. XV Kalen.
Maji. Anni CIↃ IↃ CXL.
reliquit
Andreas Gryphius Philoso.
phus et Poeta.

Candida Constant.

Sonett von Andreas Gryphius in der eigenen Niederſchrift des Dichters.
Stammbuchblatt. Leyden, 17. April 1640.

ein Mann von umfaſſender Bildung. Er teilt daher die Beſtrebungen und äſthetiſchen Anſchauungen der herrſchenden Gelehrtenpoeſie Opitz'ſcher Herkunft und iſt mehr für das Fremde als für das Heimiſch-Volkstümliche eingenommen. Eine ſchwere, ernſte und düſter-tragiſche Natur von Haus aus. In ſeinen Sonetten, die zu den beſten lyriſchen Dichtungen der Zeit gehören, prägt ſich eine ſchwermütige Stimmung aus, und ſie ſind voll finſterer, peſſimiſtiſcher Klagen und voll ernſter, religiöſer Gedanken. Er begründet das deutſche Renaiſſancedrama, und er wäre vielleicht höher gedrungen, wenn er hinter ſich ein Volk gehabt und auch aus dem Innenleben, aus den echten Gedanken und Gefühlen des Renaiſſancejahrhunderts hätte ſchöpfen können. So aber blieben nur die Formen für ihn übrig, die er, dank der Verwilderung der einheimiſchen Kultur, mit reichem und großem Inhalt nicht anzufüllen vermag. Er lernte vom Drama der Italiener und der Franzoſen, und auch Shakeſpeare blieb ihm aller Wahrſcheinlichkeit nicht fremd, wenn er ihn auch wohl nicht tiefer verſtand. Am innigſten ſchloß er ſich den Niederländern an, die er als Lehrer der Univerſität Leyden in den Jahren 1638—1643 aus nächſter Nähe ſtudieren konnte. Man kann ihn den deutſchen Jooſt van den Vondel nennen, und ſeine Tragödie beſitzt formal wie innerlich geiſtig vieles gemeinſam mit der des holländiſchen Klaſſikers. Im Hintergrunde ſteht auch bei ihm der traurige Schatten Seneca's. Da giebt es denn wenig eigentliche dramatiſche Handlung und Entwickelung und wenig Charakteriſtik, und um ſo mehr Erzählung, viel Kraſſes, Geiſter- und Geſpenſtererſcheinungen und eine auf Stelzen gehende, bombaſtiſche, großwortige Deklamation. Wie bei Vondel lebt auch bei ihm noch der antike Chor fort, und allerhand allegoriſche Figuren miſchen ſich unter die Wirklichkeitsgeſtalten. Auch Gryphius tritt uns vertraulich näher und gewinnt als Künſtler in ſeinen Poſſen und Scherzſpielen, die eine friſche Lebensbeobachtung verraten: der „Horribilicribrifax" mit ſeinen luſtigen Zeit-Karikaturen des pedantiſchen Schulmeiſters, der ein lateiniſches und griechiſches Citat an das andere reiht und des bramarbaſierenden, franzöſiſch, italieniſch und ſpaniſch radebrechenden Hauptmanns, und das Schimpfſpiel „Herr Peter Squenz", in der Fabel bekanntlich eins mit dem Handwerkerſpiel in Shakeſpeare's Sommernachtstraum, noch mehr das in ein anderes Drama („Das verliebte Geſpenſt") eingeſchobene, in ſchleſiſcher Bauernmundart geſchriebene Scherzſpiel „Geliebte Dornroſe" ſind das Beſte, was das deutſche Drama des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Da giebt es auch die Anfänge einer individuellen Charakteriſtik und einen natürlichen, leichten Proſadialog.

In der Satire lebte im allgemeineren ein volkstümlicherer Geiſt fort, eine freiere, natürlichere Bewegung und ein keckerer Realismus, wie es ſchon die Gattung mit ſich brachte. Der Sinn für die Beobachtung der nächſten

Wirklichkeit, der geſunde, praktiſche Menſchenverſtand, die Hinneigung zum Einfachen und Schlichten, welche zumeiſt dem Satiriker innewohnen, laſſen ihn dieſen populären Geiſt leichter feſthalten. Die Satire des 17. Jahrhunderts iſt weſentlich patriotiſcher Natur und preiſt ſich das gute Alte und Ererbte, das Tüchtig-Einheimiſche. Der Geiſt der Sprachgeſellſchaften redet aus ihr. Mit Spott überſchüttet ſie die Ausländerei der Deutſchen, die Herrſchaft fremder Moden, die Sprachmengerei, die Vorliebe, mit fremden Brocken ſich zu brüſten, die Pedanten und Schulfüchſe, welche über einen Fehler im Lateinſprechen, wie über ein Verbrechen in Entrüſtung geraten, während ſie im Deutſchen alle Barbareien ruhig gelten laſſen. Gern kehrt ſie, darin wieder Schulſtubengeiſt verratend, auf litterariſchem Gebiete ein und richtet ihre Angriffe gegen die lobhudelnde und um Geld ſchreibende Gelegenheitsdichterei und die hochtrabende, feierliche, neue Kunſt. Ein derber Realiſt, der auf den neuen Renaiſſanceſtil und den neuen, regelmäßigen Versbau ſchlecht zu ſprechen iſt und an körnig grobem Wort, an volkstümlich unflätigem Witz ſeinen Spaß findet und dabei doch ein Mann von feiner Bildung und äſthetiſcher Schulung, verfaßte der originelle Johann Lauremberg aus Roſtock (1590—1658) in niederdeutſcher Sprache vier Scherzgedichte, während Joachim Rachel (1618—1669) ſich zu Opitz bekannte, viel klaſſiſche Gelehrſamkeit auskramte und von ſeinen Zeitgenoſſen für einen zweiten Juvenal gehalten wurde. Der Schleſier Friedrich von Logau (1604—1655) ſchrieb ausgezeichnete Epigramme, ausgezeichnet durch Form wie durch Inhalt. Ein tüchtiger, mutiger und klarer Geiſt, von reicher Geiſtes- und Gemütsbildung, der mit klaren und treffenden Worten das ganze Elend der Zeit aufdeckt, aber trotz der Erkenntnis der düſteren Zuſtände ſeinen friſchen, tapferen Sinn ſich bewahrt und überall ermutigt und anfeuert, niederreißt und zugleich aufrichtet. Aus Spanien holte ſich Johannes Michael Moſcheroſch (1601—1669) ſeine Anregungen. Er lehnte ſich eng an einen der größten Meiſter an, der zu finden war, an den genialen Quevedo, deſſen „Träume“

J. M. Moſcheroſch.
Nach dem Kupferſtich von Peter Aubry 1652.

PAX INTRANTIBVS

Kupferſtich zum 6. Geſichte Philanders von Sittenwald
„Höllenkinder“ aus der dritten von Moſcheroſch ſelbſt beſorgten Ausgabe des Werkes vom Jahre 1650

er in ſeinen „Wunderlichen und Wahrhafftigen Geſichten Philanders von Sittenwalt“ zum Teil wörtlich benutzte. Der kecke, lebendige Spanier nimmt ſich allerdings in den ſteifen, ſchwerfälligen Gewändern des Deutſchen recht unbeholfen aus, und ſein funkelnder, blitzender Barockſtil büßt viel von ſeinem Zauber ein und verliert von ſeinem eigentlichſten Weſen. Er kehrt ſich ins Pedantiſche um. Der Patriotismus Moſcheroſchs nimmt den Mund etwas zu voll, als daß er uns ganz echt erſcheint, und merkwürdig brüſtet er ſich ſelber etwas zu ſehr mit ſeinen Sprachkenntniſſen, als daß man den Eifer gegen die Verwälſchung allzu ernſt nehmen könnte. Als Sittenſchilderung behalten die „Geſichte“ immerhin ihren Wert. Auch die Predigt und Kanzelberedſamkeit

kehrt mit Schupp und Abraham a Santa Clara noch einmal zu alten, deutſchen, volkstümlichen Überlieferungen zurück. Die Weiſe Geilers von Kaiſersberg lebt noch einmal auf. „Fabul-Hans“ nannten die orthodoxen Gegner Balthaſar

P. ABRAHAMUS à S. CLARA ORD. EREM. DISCALC. S. P. AUGUSTINI CONCION. CÆSAR. & PRO TEMP. PROVINCIALIS
PANGO PINGO PUNGO

Abraham a Santa Clara.

Schupp (1610—1661; seit 1649 Pastor zu St. Jakob in Hamburg), weil er auch seine frische, kernige Predigt, wie seine satirischen Schriften gern mit Anekdoten, Fabeln und Scherzen würzte und ihm mehr praktische Moral als Dogmatik am Herzen lag. Aus katholischem Lager kam ein Menschenalter später der Augustinermönch Ulrich Megerle, genannt Abraham a Santa Clara (1644—1700), der letzte der hervorragenden Satiriker dieser Periode, der als Hofprediger zu Wien im letzten Viertel des Jahrhunderts und im Anfang des 18. Jahrhunderts die Zuhörer mit seinen derben und witzstrotzenden, zum Teil burlesken Kapuzinaden überschüttete. Er besitzt nicht die feinere und vornehmere Geistesbildung und den aufgeklärten Sinn Schupps, auch nichts von einer tieferen und edleren religiösen Natur, er ist eher ein zelotisches und beschränktes Mönchlein, wie er in das damalige Wien und Österreich hingehörte. Und wenn man auf das gleichzeitige Frankreich hinblickt und an die großen Kanzelredner am Hofe Ludwigs XIV. denkt, einen Bossuet, einen Massillon mit unserem Abraham a Santa Clara vergleicht, dann ermißt man einigermaßen, wie weit Deutschland in der Kultur zurückgeblieben war. Aber dieser Mensch ist ein Volksredner ersten Ranges und ein nicht geringer Künstler, ein Sprachtechniker wie Fischart, den er an feinem, stilistischem Gefühl noch übertrifft. Man merkt die höhere formale Schulung, die unsere Litteratur inzwischen durchgemacht hat.

Die eigentliche Dichtung trieb inzwischen steuerlos in den unruhigen, öden Wassern des Eklekticismus dahin. Zu einer Kunst war man gelangt, zu einem ersten klaren, ästhetischen Empfinden, aber nur zu einer Atelier- und Studierstubenkunst. Es fehlte ihr an Inhalt, an Innenleben, an einem nationalen Ich, an einer Kultur. Man hatte nichts zu sagen. Die Seele war roh und ungeformt. So hielt man nur leere Formen in der Hand und wußte nichts von einer organischen Verbindung von Form und Inhalt. Man ahmte alles nach, aber alles geschmacklos, ganz äußerlich, ohne Sinn und Verständnis. In den gelehrten Kreisen sprach man von den Griechen und Römern und glaubte, die Poesie des Altertums in deutscher Zunge endlich erweckt zu haben, in den aristokratischen und höfischen Kreisen hatte der italienisch-spanische Geschmack der tändelnden Schäferpoesie um sich gegriffen, aber natürlich verschmolzen die beiden Elemente vielfach miteinander und der steife, pedantische Akademicismus verquickte sich oft wunderlich mit dem gezierten und süßlichen, flittrigen Barock. D'Urfé's Asträa war mit Entzücken aufgenommen. Der vielgewandte Philipp Zesen (1619—1689), der Stifter der „Deutschgesinnten Genossenschaft", hatte es, freilich ohne Nachfolge zu finden, sogar unternommen, in seiner „adriatischen Rosamunde" den hohen idealen Stil des Schäferromans auf die Darstellung eines bürgerlichen Liebesverhältnisses zu übertragen, was

ihm manchen Spott einbrachte. Dem Schäferroman folgte der heroische Helden-, Liebes- und Hofroman aus den Salons des Hotels Rambouillet und im Geschmack der Scudery, der wie die Schäferpoesie vor allem den Adel entzückte, aber natürlich auch von den Jungfrauen des Mittelstandes, soweit dieser der Litteratur schon wieder zugänglich war, heißhungrig verschlungen wurde. Der Braunschweigische Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1633—1714) verpflanzte ihn nach Deutschland, und er ward im letzten Viertel des Jahrhunderts zum Moderoman.

Schon in der Dichtung des Andreas Gryphius suchte die antikisierende Schule nach einem bewegteren phantasievolleren Ausdruck und die bloß auswendig gelernten Bilder und Phrasen der Schule zu überwinden. Aber auch in diesem heilsamen und richtigen Bestreben vermochte die deutsche Kunst noch keine Selbständigkeit zu erringen. Man lehnte sich nur noch inniger an die Italiener an. Marini hält triumphierend Einzug. Und wiederum hält man sich ans Äußerliche, mehr an die groben Wirkungen als an die Innerlichkeiten des fremden Künstlers. Das Geistreiche, das immerhin Ideelle Marini's geht verloren. Nur das Lüstern-Sinnliche und Geile, das Grausam-Wollüstige und Blutrünstige, das Romanisch-Naturalistische seiner Kunst und das gemacht Gelehrte versteht man und nimmt man auf. Und wenn man die Barockphantasiesprache des Italieners nachahmt, so setzt man die Nachahmung in die Gehäuftheit der Bilder und Vergleiche, und in die Gesuchtheit des Ausdrucks, ohne dessen Antithesenwitz und all die Intelligenz dieser Sprache zu erreichen. Die deutsche Kunst taumelt, kaum daß sie dichterisch stammeln gelernt hat, schon in einen Stil der Überkünstelei, kaum daß sie begonnen hat, sinnliche Eindrücke festzuhalten und darzustellen, schon in einen Stil der Überphantastik hinein. Das erzeugte dann nichts als einen hohlen und leeren aufgebauschten Schwulst und Bombast, ein roh barbarisches Prunken mit schreienden Farben und grellem Flitterwerk. Nichts ist an diesen Bestrebungen wert, als ein dumpfes instinktives künstlerisches Empfinden, die tastende Erkenntnis von der Bedeutung des Sinnlichen und Phantasievollen in der Kunst, das Streben nach erhöhter Lebendigkeit und Eindrucksfähigkeit. Immerhin lag hier etwas wie eine ästhetische Weiterentwickelung vor, und wenn unsere Litteraturgeschichte die Schwulst- und Bombastdichtung des 17. Jahrhunderts als eine Verfallsdichtung bezeichnet, so thut sie das in altüberlieferter einseitiger Überschätzung der antikisierenden akademischen Poesie und stellt die Nachahmung der römischen Kunst über die Nachahmung der Renaissancepoesie, obwohl letztere die höher und feiner ausgebildete ist, oder sie verläßt wohl ganz und gar den künstlerischen Standpunkt und verwirft die Marini-Nachfolger um ihrer Unsittlichkeit und Lüsternheit willen. Wieder sind es die Schlesier, in diesem Jahrhundert der dichterisch befähigtste, phantasievollste deutsche Volksstamm, von denen die neuen Anregungen ausgehen. An der Spitze der Marinischule stehen

Chriſtian Hofmann von Hofmannswaldau (1617—1679), ein geborener Breslauer und Daniel Kaſper von Lohenſtein (1635—1683), geboren zu Nimptſch in Schleſien und geſtorben zu Breslau. Die Dichtung jenes iſt von reinerem, höfiſch-ariſtokratiſchem Charakter, die Lohenſtein'ſche vereinigt höfiſchen Geiſt mit dem ſchwerfälliger Gelehrſamkeit. Hofmannswaldau ſchreibt lyriſche Gedichte, Lohenſtein Dramen und Romane. Jener iſt vor allem bei dem Erotiker Marini in die Schule gegangen und ſucht ihn im Einſchmeichelnd-Verführeriſchen, Lüſtern-Sinnlichen und Nackten zu erreichen.

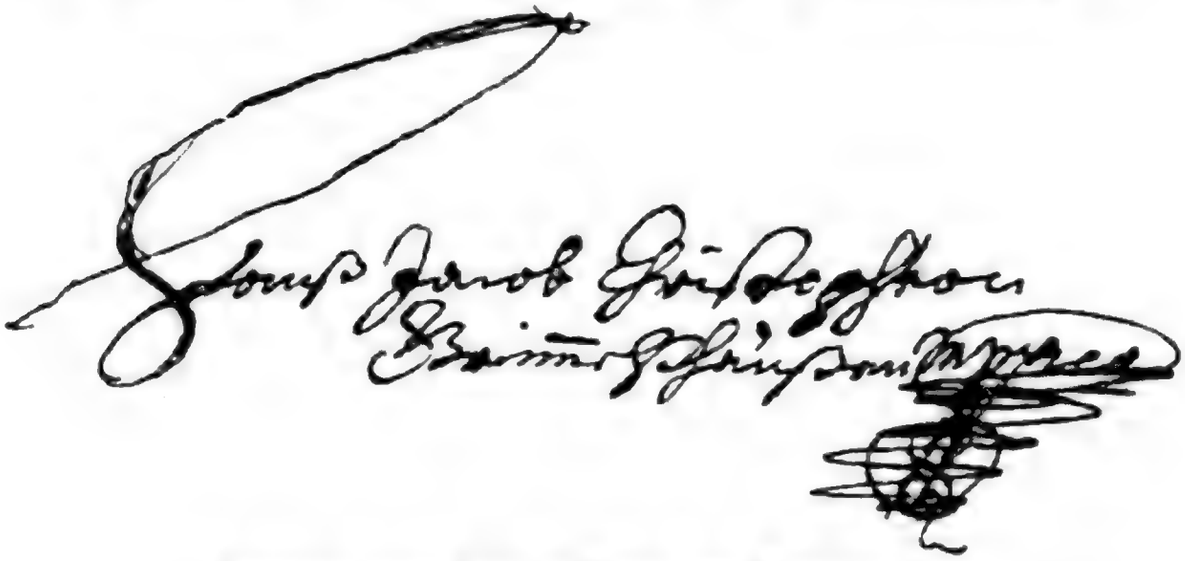
DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN.
IM XLIX. JAHR.

Daniel Kaspar von Lohenſtein.
Nach dem Kupferſtich von Tſcherning, 1688.

Lohenſtein, der Begabtere von beiden und Umfaſſendere übernimmt auch den Grauſamkeits-Naturalismus und das Sexuell-Pathologiſche. Das donnernde Pathos, das Tragiſch-Erhabene der Gryphius'ſchen Tragödie, deren Formen er im allgemeinen feſthält, ohne jedoch die Einheit der Zeit und des Ortes zu beachten, ſucht er in der Darſtellung aller möglichen blutigen Greuel und Scheußlichkeiten, Blutſchändereien, Folter- und Mordſcenen. Weder der eine noch der andere beſitzt eine künſtleriſche Perſönlichkeit und hat wie Marini noch ein Ich zuzuſetzen. Ganz zu geſchweigen von einem geiſtigen Gehalt, verfügen ſie auch nicht einmal über eine wirklich ſinnliche Natur. Das Lüſterne und Grauſam-Wollüſtige iſt etwas Angeleſenes. Sie gebärden ſich nur ſo gemein und verrucht, wie unſere moraliſierenden Litteraturgeſchichtenſchreiber ihnen zu ſo ſchwerem Vorwurf machen. Das Sinnlich-Lüſterne iſt für ſie etwas rein Stoffliches. Ihre Einbildungskraft ruht nicht mit den Wurzeln in ihrer Seele. Sie kennen nur Darſtellungsformen und Effektmittel der Schule. Sie ſind bloß Formaliſten, bloß Atelierkünſtler, Eklekticiſten und Nachahmer, die ſinnlos die Farben ihrer Vorbilder als Klexe zuſammenſetzen. Die Gattung des Staats-, Helden- und Liebesromanes bereicherte Lohenſtein mit einem „geſchichtlichen" Roman von patriotiſchen Geſinnungen und von Gelehrſamkeit vollgepfropft, deſſen Held Arminius iſt und der die alte germaniſche Welt in ebenſo wunderlicher Aufputzung zeigt, wie die „Aſträa" das Gallien der Völkerwanderungszeit. Beſſer auf den Geſchmack des Publikums, auf Spannung und Handlung verſtand ſich jedoch Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphauſen (1663—96), deſſen orientaliſcher Liebes- und Abenteuerroman „Die Aſiatiſche Baniſe oder das blutig — doch mutige Pegu" lange Zeit die deutſche Leſerwelt entzückte.

Lebenskraft, die Jahrhunderte zu überdauern, bewies auch diesmal, auch in Deutſchland, nur der realiſtiſche Roman. Er war nicht das Erzeugnis einer Schule, er ſtieg nicht aus einer litterariſchen Strömung hervor und es trug ihn nicht die Gunſt einer beſtimmten Geſellſchaftsklaſſe. Er ſteht allein für ſich da, als das Werk eines Einzelnen, einer Perſönlichkeit. Hier ſtößt man auf die in dieſer Zeit ſo ſeltenen Spuren eines Ichs, eines Menſchen, der vor allem etwas ſagen will und zu ſagen hat und von einem Innenleben zehrt. Die übrigen nahmen die Formen von außen her, aber die Formen waren auch alles, und ſie ſahen nichts als Formen. Auch Grimmelshauſen entlehnt die Form aus der Fremde, die Form des ſpaniſchen Schelmenromanes, aber der Gehalt iſt vollkommen ſein eigener. Die Form iſt immerhin mehr Gemeingut in der Kunſt, das Weſen der Selbſtändigkeit wird vor allem durch das Innenleben des Künſtlers bedingt. Auf dem letzteren liegt auch bei Grimmelshauſen das Schwergewicht. Es trägt durch und durch germaniſche Stammeseigenart an ſich. Die meiſten der übrigen Poeten ſind auch innerlich verwälſcht, dem deutſchen Weſen trotz

aller patriotischen und nationalen Phrasen entfremdet; dieser nicht! Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, um 1625 zu Gelnhausen geboren, gestorben als Schultheiß zu Renchen im Schwarzwald am 17. August 1676, bildet eine vollkommene Ausnahmeerscheinung unter den Poeten und Schriftstellern dieser Zeit. Er steht glücklicherweise der Zunft fern und er hat, man kann wiederum glücklicherweise sagen, keine gelehrte Bildung genossen. Als zehnjähriger Knabe wurde er von hessischen Kriegsvölkern aufgegriffen, weggeführt und machte als Soldat alle Wechselfälle des Krieges mit. Das Leben, nicht die Bücher machten ihn zum Poeten. Ähnlich wie Molière schlug es ihm zum Heil aus, daß er mit dem Volk, mit dem öffentlichen Treiben und der Wirklichkeit im Zusammenhang blieb



Namenszug Hans Jakob Christophs von Grimmelshausen.
(Ein Bildnis Grimmelshausens ist nicht vorhanden.)

und nicht in der Studierstube und in der Gesellschaft kostümierter Schäfer, in unfruchtbaren, wissenschaftlichen und ästhetischen Atelierinteressen aufging. Auch Grimmelshausen hat dem Geist der Zeit sein Opfer dargebracht. Auch er wollte es den gelehrten Dichtern nachmachen und hat sich später fleißig hinter die Bücher gesetzt und stellte dann gern wie die anderen seine Kenntnisse zur Schau. Aber seine litterarische Persönlichkeit war durch das Leben schon zu sehr gefestigt, als daß das Werk ernster dadurch geschädigt werden konnte. 1669 erschien der hervorragendste Roman, der aus seiner Feder hervorgegangen, der „Abendtheuerliche Simplicissimus", ein biographischer Roman, der von den bunten Kriegs- und Irrfahrten, Abenteuern, Thaten, Leiden und Freuden eines Vaganten erzählt. Mit höchster Frische und Anschaulichkeit entrollt das Werk, wie der spanische Schelmenroman für seine Zeit und Heimat es that, die wirklichkeitstreueste Schilderung von den jammervollen Zuständen des Deutschland des dreißigjährigen Krieges, aber er giebt auch noch mehr

als die ſpaniſchen Vorbilder, mehr als eine bunte Fülle von Erzählung und Sitten- und Zeitſchilderungen: die Geſchichte der inneren Entwickelung einer tüchtigen Perſönlichkeit, welche durch all den Wuſt und Dunſt, oft in den Schlamm hinabgezogen, im rohen Lebenskampf ihr beſſeres Selbſt behauptet, freilich zuletzt nur in der Reſignation das ſieht, was als letzte Weisheit und Vernunft übrig bleibt.

Die rückgratsloſe deutſche Poeſie dieſer Zeit wird von einer Nachahmung in die andere geworfen. In Frankreich hatte der nationale Geiſt, vornehmlich durch Molière und Boileau verkörpert, die noch von Spanien und Italien her beeinflußte, gezierte und ſchwülſtige Kunſt des Hotels Rambouillet überwunden. Auch in Deutſchland, deſſen Dichtung

Simplex Myropola
hic Rusticos
defraudat
etc.
Schau wie Simplex
hier betriegt
Auch viel Geld vom Leü:
ten kriegt
Und zur Straff im
Waſſer liegt.

Illuſtration zum „Simpliciſſimus" aus der Ausgabe vom Jahre 1684.
Die erſten (drei) Ausgaben des Werkes erſchienen im Jahre 1659.

mit so hurtiger Schnelligkeit alle Entwickelungsstadien und alle Stile der europäischen Poesie durchläuft, erliegt der italienisch-spanische Geschmack bald dem neuen französischen. Kaum ist Marini auf den Schild geboben, da taucht auch schon der Schatten Boileau's auf. Die provinzialen Besonderheiten und Charakterunterschiede der deutschen Stämme treten in dieser Zeit noch deutlicher in Erscheinung. In den Adern des Schlesiers fließt beweglicheres, sinnlicheres Blut; er trägt mehr süddeutsch österreichisches Wesen an sich und blickt wie die damalige österreichische Kultur nach Italien herüber. Sein ist die Kunst der Phantasie. Das verständigere und nüchternere Preußen und Sachsen werden die Mittelpunkte der Nachahmung der französischen Kunst des Verstandes, der Disciplin und Geregeltheit. Preußen und Sachsen überschütten die Hofmannswaldau-Lohenstein'sche Schwulst- und Bombastpoesie mit Spott und Hohn und stellen ihr eine Kunst des Witzes, aber auch der höchsten Plattheit und Alltagsprosa entgegen. Christian Weruicke (gest. 1710), an Boileau gebildet, schreibt Satiren gegen die Schlesier; er ist ein eleganter Weltmann, wie die Hofpoeten, die sich zu Berlin um den ersten Preußenkönig scharen, so der Freiherr von Kanitz (1654—1699) und Johann von Besser (1654—1729), welch letzterer später in Dresden Unterschlupf fand. Sie stümpern recht und schlecht ihren Meistern am Hofe Ludwigs XIV. nach, preisen die Korrektheit und Glattheit und schreiben nichtssagende Geburtstagsgedichte, Festspiele und sonstige Verse für die hohen Herrschaften.

Der Zittauer Rektor Christian Weise (1642—1708) vertritt mehr eine bürgerlich-volkstümliche Richtung. Er überschüttet die Litteratur mit zahllosen seichten und flachen Schauspielen und Komödien, die in den sächsischen Schulen zur Aufführung kamen und mit satirischen und komischen Romanen moralisch belehrenden Charakters, in denen allerhand Elemente des spanischen Schelmenromanes, der alten Sebastian Brandt'schen und Murner'schen Satire zusammenkommen, sowie des Reiseromanes, wie er zum Teil in den Helden- und Liebesromanen und auch in den phantastischen Mond- und Sonnenreisen Bergeracs ausgebildet war. Eine sehr lustige Parodie auf den echten und rechten pathetischen Reiseroman und dessen Wundersucht, ein Werk echt volkstümlichen Witzes, das die Erinnerung an die Schwankbücher des 16. Jahrhunderts, an die Lügenbücher vom Finkenritter u. s. w. wachruft, aber diesen an Kunst entschieden überlegen, „Schelmuffsky's kuriose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande" (1696) von dem Leipziger Studenten Christian Reuter (1665 geboren) ist das prächtigste und ein in seiner Art geniales Erzeugnis der so ganz und gar ungenialen Kunst der Leipziger und Sachsen.

Chaotisch, wie die politischen und wirtschaftlichen Zustände Deutschlands, wogt seine Bildung in dieser Zeit durcheinander. Es fehlt ihr an Einheit und organischem Zusammenhang. Die Bildung der höfisch-aristo-

Digitized by Google

kratischen Kreise ist eine andere als die der gelehrten Stände, fremdartig stehen sich beide gegenüber und haben sich nicht einander zu durchdringen vermocht, wie es in Frankreich der Fall war. Und es fehlt der Bildung an Freiheit und Selbständigkeit. Sie ist nichts Eigenerrungenes, sondern nur etwas Gelerntes und Nachgeahmtes. Der höfisch-aristokratischen und der gelehrten Bildung aber mangelt es wieder an allen Berührungspunkten

Theaterscene des 17. Jahrhunderts:
„Tigranes berät sich mit seinen Großen über die Ankunft des Pompejus." Scene aus einem im Februar 1684 in dem Kurpfälzischen Residenzschlosse zu Heidelberg von Hofkavalieren und Hofdamen aufgeführten Schauspielcyklus: „Die über alle Tugend triumphierende Tugend der Beständigkeit."

mit der der bürgerlichen Kreise. Tiefe Klüfte scheiden sowohl das Volk, wie den Gelehrten und die adeligen Kreise voneinander. Ein schwerer Satz von Roheit und Brutalität, von echtem und rechtem Barbarismus, eine Folge der Kriegsschlächtereien, der Verwüstungen, der Armut und des Elends, bedeckt den Boden der deutschen Bildung und ist das einzige, was der Bildung gemeinsam angehört. In der Poesie, die aus der Studierstube kam, paart sich die Roheit mit einer pedantisch-schwerfälligen Gelehrsamkeit, in der aristokratischen Salonpoesie mit der Lüsternheit und einer

platten Sinnlichkeit. Eine ſinnloſe Prunk- und Verſchwendungsſucht hat an den Höfen Platz gegriffen, die es dem vergötterten Hof von Verſailles nachthun wollen. Die deutſchen Fürſten ſind nur noch die Affen Ludwigs XIV., und es blüht die Maitreſſenwirtſchaft, es gedeiht der Servilismus. Eine hohle Maskeraden- und Mummenſchanzpoeſie und tote Gelegenheitsdichtung erſtickt jede ernſtere und tiefere Kunſt. Italieniſche Kaſtraten und Primadonnen erſcheinen an den deutſchen Höfen und werden mit ungeheuren Summen bezahlt, während die deutſche Kunſt in Bettlerkleidern umherzieht. Mit ihnen kommt aus Italien das muſikaliſche Drama, aus dem ſich unſere Oper entwickelt hat, — zumeiſt ein Schäferſpiel oder die Darſtellung eines Vorganges aus der antiken Mythologie mit muſikaliſcher Begleitung, Recitativen und Arien, eine Feſt- und Gelegenheitsdichtung zur Feier fürſtlicher Geburtstage, Hochzeiten und Beſuche, voller Schmeicheleien und Verherrlichungen für die hohen Herrſchaften. Die glänzendſten Dekorationen und Koſtüme, Feuerwerke und Maſchinenkünſte aller Art, Tänze

Salomon und die Königin von Saba.

Farbige Zeichnung von Chr. Schwarz. München. Kupferſtichkabinett.

Die Scene iſt ein Zwiſchenſpiel einer Jeſuitenkomödie, welche den bekannten Eſtherſtoff der Bibel behandelte.

und Balletts erhöhen die Reize der Vorſtellungen des höfiſchen Theaters. Und bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts iſt dieſes Hoftheater ſo verwälſcht, daß von ſeiner Bühne herab vornehmlich nur italieniſch und dann auch franzöſiſch vernommen wird. Aus dem italieniſchen Muſikdrama erwuchs ein Muſikdrama in deutſcher Zunge, als es die bürgerlich-patriciſche Welt der höfiſchen gleichthun wollte. Hamburg hatte im dreißigjährigen Kriege eine kluge Neutralität bewahrt und durch die Verbindung mit Holland und England große Reichtümer erworben. Hier herrſchte Wohlſtand und Luxus, während ringsum in Deutſchland die Not und Sorge umgingen. Hamburg eroberte ſich daher auch in dieſer Zeit ſeine Stellung als eine der erſten deutſchen Bildungsſtätten. Philipp Zeſen und der Elbſchwanenorden hatten dort gewirkt und in der Nähe Johann Riſt. In Hamburg erſtand trotz der feindſeligen Stimmungen der Geiſtlichkeit das erſte deutſche Operntheater, das vor allem dem Licentiaten und ſpäteren Senator Gerhard Schott ſein Entſtehen verdankte und von 1678—1728 blühte; bibliſche Opern, Moralitäten, allegoriſche Feſtſpiele, Spektakelſtücke und Poſſen, in franzöſiſcher und italieniſcher, hoch- und plattdeutſcher Sprache gelangten zur Aufführung, mit großer Pracht und prunkvollem Dekorationsaufwand. Als Komponiſt glänzte vor allem Reinhold Keiſer, und eine Reihe von Poeten, der Prediger Elmenhorſt, der tapfer die Sache des Theaters gegen ſeine geiſtlichen Amtsgenoſſen verfocht, ein Poſtel, ein Hunold und andere ſchrieben, zumeiſt barbariſche, Texte zur Muſik.

Auch das Schuldrama lebte noch fort, und beſonders nahm das Jeſuitendrama, zumeiſt in lateiniſcher Sprache, einen neuen Aufſchwung. Der äußere Luxus ſpielte auch hier eine große Rolle. Dafür ſah es um ſo ärmlicher und bettelhafter in dem Volkstheater aus, im Theater der Berufsſchauſpieler, die nach dem Kriege wieder auftauchen und wandernd von Stadt zu Stadt, von Ort zu Ort ziehen, verwilderte und zerlumpte Geſellen, Kunſtzigeuner, die ein Leben des Elends und der Vagantenromantik führen. Die fremden Elemente ſind verſchwunden, und ein deutſcher Berufsſchauſpieler hat ſich herangebildet. Aber man pflegt noch die Erinnerungen an das Drama der engliſchen Komödianten, und noch immer werden die alten Werke aufgeführt, nur in einer noch weit mehr verrohten und plump verzerrten Faſſung. Mit der Litteratur ſteht dieſes Theaterdrama nur in loſen Beziehungen. Gryphius' und Lohenſteins Dramen werden nicht aufgeführt und bleiben Buchdramen. Die Schauſpieler ſchreiben ſich ſelbſt ihre Dramen, nehmen das Alte, Überlieferte, ſtellen Scenen aus einem Schauſpiel in das andere hinein, verwerten die Moderomane und andere Erzeugniſſe der älteren, ſowie der ausländiſchen Litteratur für ihre Zwecke, — kurz, kleben und leimen und arbeiten alles zuſammen, was ſie irgendwo auf einer Bühne geſehen und gehört haben. Die Liebesſcenen, Clownſcherze und zahlreiche Situationen können ſich immer wiederholen und paſſen in

jedes Werk hinein, und ſo entſteht ein improviſiertes Drama; die Darſteller einigen ſich nur über die auftretenden Perſonen und den äußeren Gang der Handlung und überlaſſen dann der Laune, der Einbildungskraft und der Schlagfertigkeit des einzelnen, überlaſſen dem Glück des Zufalls und des Augenblicks die Erfindung der Rede und die Ausſchmückung der Situationen. Starre Typik, Einförmigkeit und Herkömmlichkeit bildet daher den Charakter dieſer geiſtig und künſtleriſch tiefſtehenden Litteratur. Immer dieſelben Figuren, immer dieſelben Situationen und Reden. Die erſte Rolle ſpielt

Christi
ang
Janetschky.
Tho. Hirsc
man
Exkompt fecit.
J. Schaw
excud.

Schauſpieler des 17. Jahrhunderts.

Gezeichnet von Tho. Hirſchmann, geſtochen von G. Scheurer.

Dieſes älteſte, bisher bekannte Bildnis eines deutſchen Berufsſchauſpielers ſtellt Chriſtian Janetſchky dar, der in den 80er Jahren Pickelhering der Velten'ſchen Truppe war. Im Hintergrunde eine Bühne.

auch jetzt der Hanswurſt, der Pickelhering oder Scaramuz, ein unflätiger, derber Geſelle, deſſen zweites Wort immer eine Zote und eine Schweinerei iſt. Die Hanswurſtpoſſe, die ſich mit ſeinen Dummheiten, Streichen und Verdrehtheiten, ſeinen Liebſchaften und Prügeleien ausſchließlich beſchäftigt,

Heute Freytag den 18. May.
Werden die
Sächſiſchen Hoff-Teutſchen
COMOEDIANTEN
Auff ihren Schau-Platz das unvergleichliche und Weltbekandte Stück präſentieren / genandt:
Das Leben und Todt des groſſen
Ertz-Zauberers /
D. JOHANNES FAUSTUS
Mit Vortrefflicher Pickelhärings Luſtigkeit von Anfang biß zum Ende.

[illegible] Action wird mit Verwunderung zu ſehen ſeyn:
1. [illegible] Drachen in der Lufft ſchwebende.
2. [illegible] Zauberey und Beſchwerung der Geiſter.
3. [illegible] in dem er Geld ſamlen wil, wird von allerhand bezauberten [illegible] der Lufft vexiret.
4. [illegible] Pancket / bey welchen die Schau Eſſen in wunderliche Figuren verwandelt werden.
5. [illegible] wird zu ſehen ſeyn / wie aus einer Paſtete Menſchen / Hunde / Katzen und andere Thiere hervor kommen und durch die Lufft fliegen.
6. Ein [illegible] Rabe kombt durch die Lufft geflogen / und kündiget Fauſten den Todt an.
7. Endlich wird Fauſtus von den Geiſtern weggeholet.
8. Zuletzt wird die Hölle mit ſchönen Feuerwercken außgezieret / präſentiret werden.

Zum Beſchluß ſol denen Hochgeneigten Liebhabern / dieſe gantze Haupt-Action / durch einen Italiäniſchen Schatten präſentiret werden / welches vortrefflich [illegible] / und verſichert das Geld doppelt werth iſt / werden auch eine Maſcarade von 6. Perſohnen / nemlich ein Spanier / zwey [illegible] / ein Schulmeiſter / ein Bauer und Bäuerin / welche alle ihren abſonderlichen Tantz haben / und ſehr lächerlich wird anzuſehen ſeyn.

Nach dieſen ſol zum Nach-Spiel agiret werden / die vortreffliche und luſtige Action aus dem Frantzöſiſchen ins Teutſche überſetzet / genandt:
Der von ſeiner Frauen wohl vexirte Ehemann /
George Dandin.

[illegible]

Der Schau-Platz iſt in Sehl. Capitain [illegible] Hauſe / auff der Langen Straſſe [illegible]

[illegible]

Theaterzettel der Truppe Veltens, Bremen vom 18. Mai 1688.
(Nach dem im Beſitz des Herrn Theaterdirektors Hofrat Pollini zu Hamburg befindlichen Original.)

nimmt die erſte Stelle im Spielplan der Volksbühne ein. In den „Haupt- und Staatsaktionen“ miſcht ſie ſich und verſchmilzt ſie mit der Darſtellung einer geſchichtlichen oder politiſchen Begebenheit, welche in einem hochtrabenden und ſchwulſtigen Stil abgehandelt wird, wie er in den Mode-

Digitized by Google

romanen herrſchte. Die gebildetſten der Berufsſchauſpieler kamen aus den Kreiſen der Studenten, welche zahlreich bei ihren Truppen ſich einfanden. Den größten Ruf errang ſich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts die „berühmte Bande“ des vielſeitig gebildeten Magiſters Johannes Velten, die in den Jahren 1685—1692 in näheren Beziehungen zum Dresdener Hofe ſtand. Velten trug ſich mit reformatoriſchen Gedanken und ſtrebte nach einer Veredelung des Spielplanes. Corneille und Molière erſchienen auf ſeiner Bühne, und die erſten deutſchen Schauſpielerinnen, aber die Ausländerei der Höfe, die Verachtung, mit denen man in den bürgerlichen Kreiſen auf das Theater herabblickte, vereitelten einen Erfolg. Ein kurzer Sonnenblick, — und trübe, ſchmutzige Sumpfnebel ſchlagen wieder über der deutſchen Bühne zuſammen. Die Haupt- und Staatsaktion und die Hanswurſtpoſſe ſind noch unüberwindbar, und in der Kaiſerſtadt an der Donau gelangt dieſes Theater und dieſe Litteratur, dort durch die italieniſche commedia dell' arte beſonders geſtützt und beeinflußt, zur vollkommenſten Entfaltung. Der Schleſier Joſeph Anton Stranitzky (1676—1726), der zu Breslau und Leipzig ſtudiert hatte und auch als Schriftſteller aufgetreten iſt, entzückte zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Wiener als Salzburger Hanswurſt, ſo dem Typus ein charakteriſtiſches und realiſtiſcheres Lokalgepräge verleihend. Der Hanswurſt erbaut ſich auch 1708 zu Wien das erſte ſtehende deutſche Volkstheater, die Gottſched'ſche Reform kann ihm dort nichts anhaben, und er überdauert noch faſt das ganze achtzehnte Jahrhundert. Stranitzky aber eröffnet die Reihe dieſer großen Wiener Hanswurſtdarſteller, welche ſo lange den Geiſt des Alten gegen die Forderungen der neuen Litteratur verteidigen: Prehauſer, Weißkern-Odoardo, Kurz-Bernardon u. a.

DIE ZEIT
DER AUFKLÄRUNG

England, Frankreich und Deutſchland in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Aufklärungsbewegung. Der Kampf gegen den ſtaatlichen und kirchlichen Abſolutismus. Das erſte Auftauchen der neuen Ideen in England. John Locke. Der engliſche Deismus. Die Moralphiloſophie. Shafteſbury. Bolingbroke. Die Aufklärungsbewegung in Frankreich. Fontenelle. Bayle. Der Eindrang der engliſchen Ideen in Frankreich. Montesquieu und der politiſche Liberalismus. Voltaire, der Deismus und der Kampf gegen das Chriſtentum. Bedeutung Voltaire's als Schriftſteller und Agitator der Aufklärung. Sein Werk und ſeine Perſönlichkeit. Die engliſche Poeſie unter der Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks. Der Charakter des engliſchen Klaſſicismus in dieſer Zeit. Schriftſtellerpoeſie. Alexander Pope. Das moraliſche Luſtſpiel. Die moraliſchen Wochenſchriften. Addiſon. Steele. Der engliſche Roman als übergangsform zwiſchen alter und neuer Kunſt. Der wiſſenſchaftliche Realismus. Defoe. Swift. Neue übergangsformen. Thomſon. Young. Die klaſſiciſtiſche Poeſie in Frankreich. Ihr Formalismus. Der Klaſſicismus und die neuen Ideen. Bedeutung der Schriftſtellerpoeſie als übergangsform. Das Epigonentum: J. B. Rouſſeau, Crebillon d. Ä. u. ſ. w. Leſage. Voltaire und die Tendenzpoeſie. Das Theater; Deſtouches, Marivaux. Der Roman und die erzählende Litteratur. Crébillon d. J., Abbé Prévoſt. Greſſet. Die Lyrik. Der Tiefſtand der deutſchen Kultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die erſten Bewegungsmänner. Thomaſius und Wolff. Zuſtände der deutſchen Poeſie. Die Hofpoeten. Brockes. Chriſtian Günther. Das deutſche Theater und die Gottſched'ſche Reform. Die Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks. Engliſche Einflüſſe. Die litterariſche Bewegung in der Schweiz. Bodmer und Breitinger. Haller, Hagedorn. Liscow. „Die Bremer Beiträge." Rabener. Gellert.

Aus dem Zeitalter der Autorität war ein Zeitalter der Vernunft erwachſen. In der Vernunft hatte der ordnende und ſyſtematiſierende Geiſt der letzten Entwickelungsperiode zuletzt die höchſte und entſcheidendſte aller Autoritäten erkannt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts etwa beginnt das Zeitalter ihrer Herrſchaft, und in ihrem Schatten wächſt die Poeſie des franzöſiſchen Klaſſicismus heran. Die Zeit der Vernunft aber überdauert die Zeit der Autoritätsanbetung noch um ein beträchtliches und umfaßt auch die ganze erſte Hälfte des 18. Jahrhunderts. Um die Wende der beiden Jahrhunderte aber vollzieht ſich eine bedeutſame und große Umwandelung in dem Denken der europäiſchen Menſchheit. Verſtand und Vernunft hatten bisher dazu gedient, Geſetze, Ordnung und Regel nachzuweiſen und zu ſchaffen und ein ſtarkes,

unerſchütterliches Herrſchaftsprinzip aufzubauen, welches die Willkür des Ichs einſchränkte und dem freien Menſchen der Renaiſſance den mechaniſchen Zuſammenhang aller Dinge und Erſcheinungen, das große, allgemeine, in alle Einzelheiten hinein wirkſame Gravitationsgeſetz zum erſtenmal zum Bewußtſein brachte. Das Thun des Ichs hing in der That nicht ſo ſehr von ſeinem bloßen Gefallen und Willen ab. Der einzelne ſtand in unauflöslicher Verbindung mit einer objektiven Welt, an deren Fäden er ſich faſt nur wie eine Marionettenfigur bewegte.

Jene wunderbare Erkenntnis des 17. Jahrhunderts von dem Mechanismus des Weltalls reichte aber keineswegs zu einer Erklärung aus. Sie war zuletzt die Erkenntnis einer mit toten Ziffern rechnenden Mathematikerweltanſchauung. Die toten Ziffern mußten wieder zu lebendigen Weſen geſtaltet werden. Das war das Ziel einer neuen, gewaltigen Geiſtesbewegung, die von Newton zu Darwin hinführte. Die Erkenntnis von dem ſtarren Mechanismus, der unwandelbaren Gleichheit, Ordnung und Ruhe mußte ihre Ergänzung finden in der Erkenntnis von der ewig fließenden Entwickelung, der ſteten Veränderung und Unruhe der Dinge. Verſtand und Vernunft hatten bisher einer Gewaltherrſchaft, einem Deſpotismus in allen Formen das Wort geredet. Der Autoritarismus und Deſpotismus in Staat, Kirche und Geſellſchaft, all das Starre und Erſtarrte, das Ichloſe des Menſchen des 17. Jahrhunderts iſt wie ein Abbild des Newtoniſchen Weltgebäudes, — das Ergebnis einer Naturerkenntnis, die in der Betrachtung der anorganiſchen Welt wurzelt und unwiſſend noch daſteht vor den verhüllten Geheimniſſen der organiſchen. Inſtinktiv jedoch mußte die Menſchheit das Einſeitig-Halbwahre dieſer Naturerkenntnis und aller daraus folgenden Anſchauungen fühlen, die Unnatur und Widernatürlichkeit des Autoritarismus und Deſpotismus, — inſtinktiv fühlen, wie ein in ſeinem Ichgefühl gebrochener Organismus nur ein Scheinleben führt und in einem halben Todeszuſtande verharrt. Das Bewußtſein von der Lebendigkeit des Organismus, von der Selbſtändigkeit, Beweglichkeit und Freiheit des Ichs ſchlummerte auf dem tiefſten Grunde ihrer Seele. Und träumend ſtreckt ſie die Hände wieder nach der Freiheit aus, rüttelt an den letzten Feſſeln, mit denen ſie der mittelalterliche Geiſt noch gebunden hielt. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts hebt eine neue Bewegung zur Befreiung des Ichs an, und das Zeitalter der Vernunft, das bisher ſtrenge Regel und Geſetze geſchaffen und einen autoritären Deſpotismus verkündigt hatte, kehrt die Waffen um und wendet ſie gegen den Abſolutismus, gegen das Autoritätsprinzip. Selbſt noch gebunden in ſeinem Ich, ahnt es deſſen Freiheit, hinter der Knechtſchaft und Unterwerfung die Selbſtändigkeit und das Selbſtbeſtimmungsrecht. Der Kampf gegen die „Vorurteile“ iſt der große Kampf, den das 18. Jahrhundert auskämpft. Es zerbröckelt und durchlöchert zunächſt nur die Weltanſchauung des abſolutiſtiſchen Zeitalters, ohne ſie völlig zu

beſeitigen. Es untergräbt die Außenwerke der Feſtung. Die Schäden des autoritären Deſpotismus hatte die Menſchheit naturgemäß am erſten und am tiefſten an ihren materiellen Zuſtänden erfahren, an ihres Leibes Notdurft, in ihren wirtſchaftlichen und ſozialen Verhältniſſen, im ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Leben, dann auf religiös-kirchlichem Gebiete. Sie ringt zunächſt nach politiſcher Freiheit, nach öffentlichen Zuſtänden, welche dem Ich wieder ein größeres Recht und mehr Bewegung geſtatten. Sie ſucht die Vernichtung des religiös-kirchlichen Deſpotismus, des Dogmen-Chriſtentums in allen ſeinen Erſcheinungen. Thron und Altar ſind es, welche das 18. Jahrhundert in ihren Grundfeſten erſchüttert. Das iſt nicht mehr der vage und unklare Paganismus des Renaiſſancezeitalters, ein in ſinnlichen Leidenſchaften, in wilder Lebensluſt und Genußbegierde wurzelndes Heidentum, welches gegen die chriſtliche Kirche Sturm läuft, ſondern wohlgeordnete und geſchulte Kämpfer rücken gegen ſie an, welche die ganze methodiſche Weisheit des 17. Jahrhunderts in ſich verarbeitet haben, Geiſter der geſchärften Vernunft und Kritik, welche zum erſtenmal den Kampf auf ſtreng wiſſenſchaftliches Gebiet übertragen und keinen anderen Richter anerkennen als den menſchlichen Verſtand.

John Locke

Die neue Bewegung nimmt ihren Ausgang von England her, das ſich im letzten Jahrhundert dem abſolutiſtiſchen Gedanken am unzugänglichſten erwieſen und durch eine zweite Revolution eine freie Staatsverfaſſung errungen hatte, wie ſie außer in Holland ſonſt nirgendwo beſtand. Inmitten der europäiſchen Deſpotien erhob ſich der erſte konſtitutionell regierte Staat, der die Rechte des Fürſten und die Rechte des Volkes gegeneinander abwog und in Geſetzen feſtlegte. John Locke (1632—1704) erſchien als der Bahnbrecher einer neuen Gedankenwelt und ſtreute die Saat der humanitären Weltanſchauung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts aus. Er verlangte die Duldung und die Gleichheit der bürgerlichen Rechte für jeder-

Digitized by Google

mann ohne Unterſchied des Glaubens, nicht nur für die Chriſten, ſondern auch für Juden, Mohammedaner und Heiden, er verwarf die Lehre vom Gottesgnadentum der Fürſten und begründete die Theorien des Konſtitutionalismus und von der Volksſouveränität. In religiöſen Dingen ſoll nichts als Glaubensſatz aufgeſtellt werden, was der Vernunft widerſpricht. Die Wundergeſchichten und Legenden der Bibel ſind zu ſcheiden von den ewigen Wahrheiten, den tragenden und richtigen Ideen des Chriſtentums. Je nach den Zeiten und Völkern wechſeln die Anſchauungen von dem, was Tugend und Sittlichkeit iſt. Tugend iſt eins mit Glückſeligkeit, und immer mehr wird ſich die Menſchheit bewußt, was ihr nützt und frommt, was ihre Glückſeligkeit ausmacht. So entwickelt ſich die Tugend um ſo höher, je mehr die Menſchheit an Erfahrung zunimmt, an Erfahrung, auf der alles Wiſſen beruht, und welche die einzige Quelle der Erkenntnis und der Vernunft iſt. Wenn in der Philoſophie des Hobbes der roh brutale Geiſt der Reſtaurationsepoche zum Ausdruck gelangt, ſo blickt uns aus dem Materialismus und Rationalismus Locke's das Angeſicht des merkantilen Englands entgegen. Der Engländer des 18. Jahrhunderts ſchwärmt und phantaſiert nicht. Er glaubt nicht an Wunder und Zeichen, wurzelt feſt im Boden der Wirklichkeit. Ein bürgerlicher, kaufmänniſcher, praktiſch-verſtändiger Geiſt, der klug rechnet und nur mit Thatſachen rechnet. Auch ſeine Religion und Moral hält ſich ans Nützliche. Er hat ſich ein Staatsgebäude zurechtgezimmert, das wohlgeordnet ausſieht wie ein großes und reiches Kaufmannshaus. Kühnen idealen Forderungen ſoll's keineswegs Genüge leiſten, genug, wenn ſich's bequem, anſtändig und einigermaßen behaglich darin leben läßt. Die ganze Taſche hat er voller Verträge und Abſchlüſſe, und wehe dem, der ihm ein Tüttelchen von ſeinen Vertragsrechten rauben will, der ihm einen Heller ſchuldig bleibt von dem, was er zu fordern berechtigt iſt! Er huldigt dem durchaus praktiſchen Egoismus eines klugen Geſchäftsmannes, der da weiß, daß, wenn man einen anderen recht benutzen und ausnutzen will, auch dieſen nicht gar zu ſchwer belaſten darf. Er will keinen Übermenſchen, keinen „Principe“ ſpielen und hält nicht viel von der phantaſtiſchen Herren- und Machtmoral der alten Zeit. Um ſelber gut zu leben, muß man auch den anderen leben laſſen.

Locke ſtand noch auf dem Boden eines Verſtandeschriſtentums und ſuchte die Übereinſtimmung der Vernunft mit dem chriſtlichen Offenbarungsglauben nachzuweiſen. Die Gottesleugner wollte er noch ebenſowenig wie einſt Thomas Morus in ſeine Duldung eingeſchloſſen wiſſen und als echter Anhänger der Allmacht des Staates, der ſeit den Tagen der Renaiſſance an Stelle der Kirche getreten war und von da an dieſelbe Rolle ſpielte, die im Mittelalter der Kirche zugefallen war, auch nicht den Katholiken, nicht um ſeines religiöſen Bekenntniſſes willen, ſondern als Feind des engliſchen Staates. Entſchloſſener und rückſichtsloſer gingen die Deiſten vor, ein

John Toland (1670—1722), **Anthony Collins** (geb. 1676), **Matthews Tindal** (1656—1733), **Thomas Morgan** (geſtorben 1743), **Chubb** (1679—1744) und andere, welche nur den Glauben an Gott mit der Vernunft als im Einklang gelten laſſen wollten, die Dreieinigkeitslehre, den Offenbarungsglauben, kurz die Dogmen des poſitiven Chriſtentums verwarfen und zum Teil alle Religion für Pfaffenbetrug, Aberglauben und Unſinn erklärten. Beim eigentlichen Volke fanden ſie wenig Gehör, aber um ſo mehr in der Welt der Gebildeten. War das Chriſtentum des 17. Jahrhunderts zu einem Ceremonienchriſtentum ohne Wärme, ohne Innigkeit geworden, ſo verliert es unter dem Hauch der Aufklärung und des Freidenkertums überhaupt ſeinen religiöſen Inhalt und Charakter. Eine nüchtern-trockene Kritik, die nicht gerade in die Tiefen eindrang, nur den Verſtand gelten ließ, nur das Praktiſche, das nächſte Irdiſche zu umſpannen vermochte, verwandelte die Religion in eine Morallehre, welche ſich auf Nützlichkeitserkenntniſſen aufbaute und dabei die Erkenntnis des Guten, den Sinn für das Rechte für einen urewigen Beſitz der Menſchheit, für ihm etwas Eingeborenes erklärte. Die Moral wird zum großen Loſungswort der neuen Zeit, und ein moraliſcher Menſch ſein, das heißt jetzt ſo viel, wie im Mittelalter: ein Chriſt ſein. Man moraliſiert, wenn man früher betete und büßte. Der Freimaurerorden entſteht in England und breitet ſich über Europa aus. Je ſchärfer der Deismus die Dogmen und die Wunder des Chriſtentums, ſowie das Kirchen- und Prieſtertum bekämpfte, je mehr er den Stifter der Religion ſeiner Göttlichkeit entkleidete und ihn nur noch „als den edelſten der Menſchen“ gelten laſſen wollte, um ſo emphatiſcher und ſchwärmeriſcher ſprach er von der Sittlichkeitslehre des Chriſtentums, von der allgemeinen Menſchenliebe, von der Duldung und ähnlichen ſchönen Dingen. Das Volk iſt eine dumme Maſſe, die es nicht beſſer wert iſt, als daß ſie von ſchlauen betrügeriſchen Prieſtern beherrſcht und an der Naſe umhergeführt wird, und nur die Weiſen, die Gebildeten ſind fähig, das Geheimnis Gott zu begreifen. Die Weiſen aller Zeiten und Völker haben immer nur eine Religion gekannt und kennen nur die Religion der Liebe und der Humanität. Deiſten und Moralphiloſophen gehen Hand in Hand. Der geiſtvolle Earl of **Shaftesbury** (1671—1713), ein Schüler Locke's, trug die neuen Gedanken der Aufklärung in die ariſtokratiſche und höfiſche Geſellſchaft hinein und revolutionierte ſie. Die Wiſſenſchaft, die bis dahin nur aus ſchwerfälligen, dicken Folianten unter viel Mühe und Arbeit geſchöpft werden konnte, wirft ſich in elegante Salonkleider und wird zu einer anmutigen Geſellſchaftsplauderin, deren Ausführungen man ohne zu viel Anſtrengung folgen kann. Die adligen Herren und Damen ſchlürfen Shaftesbury's ſtiliſtiſch wohlgefeilte, moraliſche Abhandlungen, wie ſie in den Tagen der Eliſabeth ein Sonett ſchlürften. In deſſen harmoniſch wohlgeordneter Welt ſpiegelt ſich die Seele eines Künſtlers und Denkers wieder, voller Enthuſiasmus für das Gute

und Schöne, die ihm eins ſind, aus Gott hervorgefloſſen und ein angeborener Beſitz der Menſchheit. Auf ſeine Lehre von der beſten der Welten und der natürlichen Tugendliebe des Menſchen antwortete Bernard de Mandeville (1670—1733) mit ſeiner in Verſen geſchriebenen Bienenfabel, in welcher er die Notwendigkeit des Laſters als des Erhalters der öffentlichen Wohlfahrt anpries: der Neid und die Unzufriedenheit treiben zum Wettbewerb an, die Verſchwendung ſetzt tauſend Arbeitskräfte in Bewegung u. ſ. w. Lord Bolingbroke (1678—1751) lehrte die Ariſtokratie von London und Paris die Religionsverſpottung. Freilich ſoll nur die ariſtokratiſche Geſellſchaft über die alten Vorurteile erhaben ſein und ſich über ſie luſtig machen. Gäbe es keinen Gott und keine Religion, ſo müßten ſie für den Pöbel erfunden werden. Um die Beſtie im Zaum zu halten, dazu ſind ſie gut genug. Wie La Rochefoucauld nennt er den Eigennutz **die Triebfeder aller Handlungen, und ein zahmer, dünner 18. Jahrhunderts-Machiavellismus wird von ihm als die echte Regierungsweisheit geprieſen. Bolingbroke's Philoſophie wird aber im Grunde zur eigentlichen Philoſophie der gekrönten, gefürſteten und geadelten Aufklärer und Freidenker des 18. Jahrhunderts.**

Anthony Ashley-Cooper, Earl of Salisbury.

Von England dringen die neuen Ideen nach Frankreich herüber, und die Franzoſen verbreiten ſie über alle Länder Europas. Die Beweglichkeit, der Geſelligkeitstrieb und der Enthuſiasmus der franzöſiſchen Natur machen dieſes Volk zum gewandteſten und eifrigſten Agenten der neuen Gedanken-

welt. Es verſteht wie kein anderes zu unterhalten, zu plaudern, den Stoff gefällig zu formen und durchſichtig zu geſtalten, zu ſpannen und anzuregen, die Gedanken zu populariſieren und für jeden mundgerecht zu machen.

Schon in der letzten Regierungszeit Ludwigs XIV. hatte ſich für alle Einſichtigen klar herausgeſtellt, an welchen Abgrund das abſolutiſtiſche Regiment, die unaufhörlichen Kriege, die Verſchwendungsſucht des Hofes das Land geführt hatten. Der Glanz, welcher ſo lange Thron und Altar, Königtum und Kirche umgeben hatte, verblaßte, und die Bewunderung, die Ehrfurcht vor ihrem Weſen, vor ihren Einrichtungen erſtarb. Es erwachte die Kritik. Fontenelle (1657—1757) hatte mit ſeiner Gabe leichtfaßlicher Darſtellung der vornehmen Welt Geſchmack und Luſt an der Erörterung philoſophiſcher Fragen einzuflößen gewußt, die Lehren Descartes' ihr vertraulich gemacht und eine höhere und allgemeinere geiſtige Bildung verbreitet. Pierre Bayle (1647—1707) bot in ſeinem „kritiſch-hiſtoriſchen Wörterbuch“ eine Encyklopädie des Wiſſens der Zeit, welche nicht mehr nur an die Fachgelehrſamkeit ſich wandte, ſondern an alle Kreiſe des gebildeten Publikums. Dieſes entnahm dem gründlich gearbeiteten Werke nicht nur eine Fülle thatſächlicher Belehrung, ſondern es lernte auch die Wohlthat des Zweifelns an ſich erfahren. Bayle's Skepticismus unterwühlte den Autoritarismus; kunſtvoll ſtellt er die verſchiedenſten und entgegengeſetzten Meinungen, Überlieferungen und Syſteme nebeneinander, läßt dem Leſer die ganze Fülle der Thatſachen, Theorien und Hypotheſen klar zum Bewußtſein kommen, zeigt dieſelbe Sache von den verſchiedenſten Seiten, in ihren Vorzügen und Nachteilen, hütet ſich vor jedem endgiltigen Urteil und lehrt den Leſer, ſelbſtändig, unbeeinflußt durch fremde Deutung und Erklärung, die Dinge anzuſchauen und zu beobachten.

Der Kampf gegen den Abſolutismus in Staat und Kirche fängt in den dreißiger Jahren an, immer ernſthafter zu werden. 1728 und 1729 weilte Montesquieu in England, 1725 ging Voltaire ebendorthin in Verbannung und kehrte wie jener 1729 nach Frankreich zurück, beide erfüllt und begeiſtert von den neuen Gedanken, die ſie dort in ſich aufgenommen hatten. Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu (1689—1755) ſchlug die erſte Breſche in das alte Syſtem des Deſpotismus und brach in der Politik den Anſchauungen des Konſtitutionalismus Bahn. In ſeinen pikant geſchriebenen „Perſiſchen Briefen“ (1721), die ſich halb wie ein Roman leſen laſſen, hatte er mit feiner Satire die Zuſtände ſeines Vaterlandes und der chriſtlichen Welt verſpottet, den politiſchen und religiöſen Abſolutismus, den Aberglauben, die Verfolgungsſucht, die Zänkereien der Kirchen und Sekten, das Dogma von der Dreieinigkeit, die Abendmahlslehren u. ſ. w. Nach langer Pauſe folgten dann ſeine reifſten und tiefſten Werke über Staats- und Verfaſſungsgeſchichte: die „Betrachtungen über die Urſache der Größe und des Niederganges der Römer“ (1734), ſowie der

„Geiſt der Geſetze“ (1748), welch letzteres Werk die Staatsverfaſſungen und Rechtszuſtände der verſchiedenen Völker auf ihren Urſprung hin unterſucht und miteinander vergleicht. Die idealſte Staatsform iſt die der Republik und Demokratie, aber der menſchlichen Natur am angemeſſenſten die gemiſchte Verfaſſung, welche das monarchiſche und republikaniſche Element miteinander verbindet und dem König eine Volksvertretung zur Seite ſtellt.

Montesquieu.
Nach einem Stich von Thelott.

„Den Namen Voltaire's nennen heißt das ganze 18. Jahrhundert charakteriſieren.“ (Victor Hugo.) Man betone den „Namen“ Voltaire's. Die Litteratur Frankreichs gipfelt in ihm, gipfelt in dem Namen, nicht in den Werken Voltaire's. Was dieſer ſeltene Geiſt geſchrieben, kann kaum die Jahrhunderte überdauern, und vielleicht darf man es ſchon heute für tot erklären. Man zieht kaum noch Gewinn aus dem Leſen ſeiner Schriften. Es giebt unter den Franzoſen viele, die Tieferes, Größeres und Eigenartigeres geſchrieben haben, Bleibenderes und Ewigergiltiges, in dem ſich ein Stück Menſchennatur offenbart, das zu betrachten nie an Wert verliert. Und dennoch ſteht nicht Corneille oder Racine, auch nicht einmal Molière auf dem Gipfel der franzöſiſchen Litteratur. Voltaire kann es allein beanſpruchen. Er iſt der echte und rechte Nachfolger Ludwigs XIV. auf den Thron Frankreichs. Als dieſer herabſtieg, ſtieg Voltaire hinauf. An Macht und Einfluß war auch letzterer wie der Herrſcher eines mächtigen Staates. Er beherrſcht die Politik des 18. Jahrhunderts, ſteht als der Geheimminiſter und einflußreichſter Ratgeber der befähigtſten Fürſten jener Zeit an der Spitze der Regierung der europäiſchen Nation und leitet ihre Geſchicke. Ludwig XIV. hatte die abendländiſche Welt dem Scepter Frankreichs unterworfen; franzöſiſche Sitten und Moden, franzöſiſcher Geiſt und Geſchmack, franzöſiſche Kunſt, franzöſiſche Sprache und Dichtung traten in ſeiner Zeit einen Triumphzug durch alle Länder Europas an und beſtimmten den Charakter der neuen Kultur. Voltaire vollendet, was Ludwig XIV. begonnen. In den Tagen ſeiner Regierung iſt die Herrſchaft des Franzoſentums die vollkommenſte und am feſteſten begründete. Er beſiegelt die Unterwerfung Europas unter den franzöſiſchen Geiſt. Beide Regierungen vertreten eine Kultur, in welcher die Vernunft, der Geiſt des Geſetzmäßigen und Geregelten, ſowie des Formalen die treibende Kraft ausmachen, eine Kultur des Hofes und der

höfiſchen Geſellſchaft, die den äußeren Anſtand, das gute Benehmen über den Wert des Inhalts, den Schein über das Sein ſtellt, die Korrektheit über die Kraft, das Herkömmliche über das Selbſtändige und Eigenartige, eine Kultur der Ichloſigkeit. Der Zeit Ludwigs XIV., wie der Zeit Voltaire's fehlt der Sinn für die Natur und die natürliche Entwickelung. Sie vermögen nicht, den einzelnen gelten zu laſſen, und verſtehen nicht, daß nur durch ſich ſelbſt jeder zur Entfaltung aller ſeiner Kräfte gelangen kann. Die Bildung iſt herrſchaftsſüchtig, abſolutiſtiſch-deſpotiſch, — volksuntümlich, im innerſten Kern volksfeindlich. Sie will von oben her beglücken, wie ein Gott über dem Volke ſchweben, es mit Gewalt zu ſeinem Glücke führen, ihm beſtimmen und vorſchreiben, was es als ſein Glück anſehen ſoll, es nach ſich modeln, von heut auf morgen völlig umwandeln. Sie will ihm alles geben, nur nicht die Selbſtändigkeit, nur nicht das Recht, ein Ich zu ſein und den eigenen Weg zur Vervollkommnung einzuſchlagen. Sie weiß alles, nur nicht, daß alle Entwickelung von unten her, aus dem Kleinſten heraus kommen und allmählich werden muß. Vor allem will ſie ſich als Gott preiſen laſſen. Bei Ludwig XIV. iſt nichts ſo ſehr wie das eitle Dalai-lama-Bewußtſein ausgebildet, und auch bei Voltaire nichts ſo ſehr wie die perſönliche Eitelkeit. Die Eitelkeit iſt die ſtärkſte, die treibendſte Kraft in der Seele all dieſer abſoluten Machthaber, ob ſie nun vollkommene Deſpoten ſind im Sinne des 17. Jahrhunderts, die nur ein ſtarres Gottesbewußtſein beſitzen, das

Voltaire.

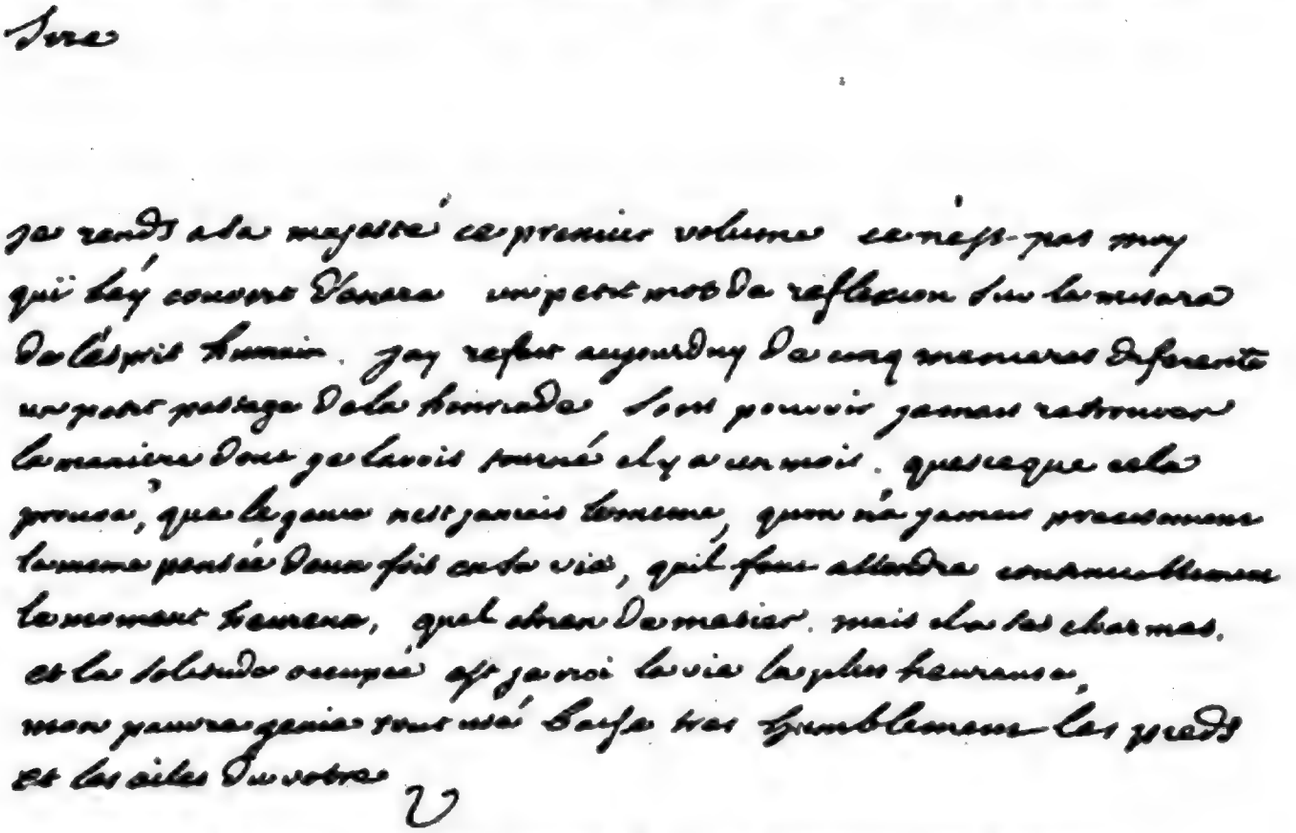
Kupferſtich von Demautort, n. d. Aquarellbild von de la Tour. 1731.

Bewußtsein der Herrschaft und Allmacht, oder aufgeklärte Despoten des 18. Jahrhunderts, Volksbeglücker, die dem Unterthan mit dem Stock einprügeln, daß sie verdienen, von ihm geliebt zu werden.

Das Zeitalter und die Litteratur des vollkommenen Absolutismus erscheint am charakteristischsten ausgeprägt in den Gestalten Ludwigs XIV., seiner Hofprediger, seiner Hofpoeten Boileau, Racine, — Voltaire ist der große Sprecher, der treibende Geist des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus. Was unterscheidet jenen Despotismus von diesem, die Kultur der letzten Hälfte des 17. von der der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Im 17. Jahrhundert liebt letztere das Feierliche, das Gemessene und Würdige, das Pathos. Sie ist von strenger, ceremonieller Frömmigkeit und Religiosität. Unberührt von jedem Zweifel, tiefdurchdrungen von dem Glück und der Wohlthat einer sicheren und festen Autorität, hält sie fest am Glauben, und sie empfängt daher etwas Ruhiges, Selbstgewisses, Unerschütterliches. Sie vermeidet die Ausschweifung und hütet den Anstand, sowie die Ehrbarkeit. Alles das ändert sich um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Unruhe kommt über die Geister. An Stelle des festen Glaubens tritt der Zweifel, die Zuversichtlichkeit der Behauptung vergeht vor der Lust der Kritik. Damit schwindet das Pathos und die Feierlichkeit von Rede und Gebärde. Der in sich selbst nicht mehr sichere Geist verliert auch nach außen hin das Starre und selbstbewußt Erhabene. Er wird lebendiger, beweglicher, schwankt hierhin und dorthin. Das alte Geschlecht ist stark in der Behauptung, das neue in der Verneinung. Das Unrichtige und Thörichte der Meinungen, der Mangel an Logik und die Selbsttäuschung, das Gemachte und Lächerliche der Erscheinungen kommt ihm klar zum Bewußtsein: der Spott erwacht, der Witz und die Ironie. Sie steigern sich bis zum Cynismus und zur Frivolität, vor denen nichts Festes mehr gilt und besteht. Den einzigen Wert behält bei den untergeordneten Naturen das Sinnliche, das bald die Ehrbarkeit zum Teufel jagt und zur üppigen Genußsucht, zur Ausschweifung und Schamlosigkeit führt. Das eigentliche und tiefste Bestreben aber geht darauf hin, die Priesterherrschaft zu brechen, die europäische Menschheit vom Altar der christlichen Kirche loszureißen, all die Dogmen, die vor der geschärften Vernunft, dem gesunden Menschenverstand nicht länger standhalten, zu vernichten. Innerlich ist aber dieses neue Geschlecht in seiner Verneinung ebenso dogmatisch, wie jenes in der Behauptung und darum unduldsam, fanatisch, oberflächlich, haften bleibend an der Beurteilung äußerer Erscheinungen, objektivlos und ohne Verständnis für die tiefere Natur des, was sie angreifen. Der Absolutismus des 17. Jahrhunderts verknüpfte die Interessen von Thron und Altar, Staat und Kirche fest miteinander und war daher fromm und bigott, christlich und religiös. Aber der Staat war schon damals mächtiger als die Kirche, seit den Tagen der Renaissance schon. Die Kirche muß dem

Staat huldigen, um nicht noch mehr an Macht und Einfluß zu verlieren. Im 18. Jahrhundert fühlt ſich der Staat kräftig entwickelt genug, die Kirche ganz von ſich ſtoßen zu können. Die alte gegenſeitige Feindſchaft der beiden Mächte lodert noch einmal in hellen Flammen auf. So fromm und bigott der Abſolutismus des 17. Jahrhunderts iſt, ſo freigeiſtig, kirchen- und religionsfeindlich iſt der aufgeklärte Deſpotismus.

Voltaire iſt der leidenſchaftlichſte Vorkämpfer, die Seele aller kirchenfeindlichen Beſtrebungen dieſer neuen Zeit. Getragen von der Gunſt der



Brief Voltaire's an König Friedrich II. in der Niederſchrift des Verfaſſers.
Original in der Pariſer Nationalbibliothek.

Fürſten, des Adels und der vornehmen Geſellſchaft, um die er auch gelegentlich durch ſervile Schmeicheleien zu buhlen nicht verſchmäht, darf er es wagen, ſeinem immer mehr ſich ſteigernden Haß gegen die Prieſterherrſchaft in ſchärfſter und rückhaltloſeſter Form Ausdruck zu geben. „Die Kritik der Werke, welche die Chriſten für göttliche Eingebung halten, die Geſchichte der Glaubensſätze, die bei der Entſtehung dieſer Religion allmählich eingeführt ſind, die blutigen oder lächerlichen Kriege, die ſie erregt haben, die Wunder, die Prophezeiungen, die Legendengeſchichten, die im Namen Gottes gebotenen Metzeleien, die Scheiterhaufen, die Schafotte, welche Europa auf Befehl der Prieſter bedeckten, der Amerika entvölkernde Fanatismus, das unter dem Mordſtahl fließende Königsblut; all dieſe Dinge kehren in ſeinen Werken unaufhörlich wieder unter tauſend verſchiedenen Farben."

(Condorcet.) Voltaire ist kein origineller Denker, er schafft keine neuen Gedanken und weiß die übernommenen Ideen nicht zu einem geschlossenen großen System zusammenzufügen. Er bleibt in den Einzelheiten, in den Schlüssen und Folgerungen stecken, aber dringt nicht zu den Grundlagen und Grundsätzen vor. Die Widersprüche drängen sich bei ihm, und er ist zu allen Kompromissen, zu allen Verwaschenheiten und Nachgiebigkeiten gern bereit. Je weniger er aber in die Tiefe geht, desto mehr in die Breite. Eine durchaus encyklopädische Natur! Über alle Gebiete des Geistes hastet er hin. Er ist Dichter und Ästhetiker, Mathematiker und Physiker, Geschichtsschreiber, Philosoph und Morallehrer. Er populariſiert die neue Gedankenwelt der Engländer, die Erkenntnisse Newtons und Locke's und die Dogmenkritik der Deisten, aber er populariſiert sie mit dem ungewöhnlichsten Geschick. Er ist der von Sieg zu Sieg stürmende große Feldherr, der dem neuen Gedanken ganz Europa unterwirft und zu Füßen legt, nicht ein König, der den Gedanken schuf. Das Werk eines originalen Denkers und eines echten Dichters besitzt etwas Allgemeingiltiges und Ewiges. Es veraltet nie, denn es verkörpert einen in sich abgeschlossenen Typus, einen lebendigen Organismus. Nicht so steht es mit dem Werke des Schriftstellers. Ihm fehlt immer der höchste Reiz der Persönlichkeit. Er giebt uns kein Ich. Er bietet uns nur Lesefrüchte, nur ein Wissen, nur eine Gelehrsamkeit, die wie jedes bloße Wissen, jede bloße Gelehrsamkeit immer bald überholt wird und rasch veraltet. Das Vorübergehende, das Zufällige und das Tagesinteresse beherrscht ihn. Der große Schriftsteller ist wie der Staatsmann und Feldherr. Ihre Zeit vergöttert diese, huldigt ihrer Macht, und jeder möchte von ihnen Nutzen ziehen, aber ihre Macht und ihr Einfluß beruhen auch nur auf dem Nutzen, den sie bringen. Und nach ihrem Sterben wird von Jahr zu Jahr dieser Nutzen unmittelbar immer weniger empfunden. Das Gebäude, das sie errichtet, verschwindet unter den Neuanbauten und Umbauten, den ewigen Veränderungen, welche die kommende Zeit anbringt.

Voltaire ist nun der vollkommenste Schriftsteller, einer der ersten Schriftsteller aller Zeiten und Völker. So einflußreich er in seiner Zeit war, so ist er es doch heute nicht mehr. Eine kulturgeschichtliche Erscheinung, die wir voller Anteilnahme betrachten, aber doch keine lebendige Persönlichkeit mehr. Nur ein lebendiger Name noch. Seine Dichtungen sind veraltet, und auch der Feind des Christentums und der christlichen Kirche wird kaum noch eine Waffe aus seiner Werkstatt zum Angriff verwenden. Überholt sind seine kulturgeschichtlichen Ideen, seine wissenschaftlichen Meinungen. Aber gerade daß er Schriftsteller ist, der vollkommenste Schriftsteller, das erhebt ihn auf den Gipfel der französischen Litteratur. Damit verkörpert er am tiefsten deren eigentliches Sein und Wesen. Die französische Litteratur ist in ihrem Kern durch und durch eine Schriftstellerlitteratur. Wie ihr die echte, dichterische Kraft, der eigentliche Sinn für das Poetische abgeht,

ſo ermangelt ſie auch der großen originalen Denkernaturen. Voltaire aber beſitzt alle Kräfte, welche die eigentliche Größe des franzöſiſchen Volkes und ſeiner Litteratur ausmachen, und er verkörpert die ganze Summe ihrer Vorzüge und Fehler. Voltaire — das iſt die franzöſiſche Litteratur ſelbſt: der geborene Parteigänger und Agitator, getrieben durch die Mitteilſamkeit und Beweglichkeit, die geſellſchaftlichen Neigungen und die Eitelkeit des Volkscharakters, der glänzende Redner, dem alle Töne der Überredung zur Verfügung ſtehen, der beißendſte Witz, der überlegene Spott ſo gut wie die Thräne der Rührung und des Mitleids, der vollendete Formaliſt, der die ganze formale Schule des 17. Jahrhunderts durchlaufen hat, ſchnurgerade Gedankengänge zu gehen gewohnt iſt, gewöhnt an Ordnung und Korrektheit, an Klarheit und Schärfe des Denkens — der große Populariſator, der mit wunderbarer Leichtigkeit die Ideen ſo auszudrücken weiß, daß ſie für jeden verſtändlich ſind.

Voltaire ſteht an der Grenzſcheide zweier Welten, einer ariſtokratiſchen und einer demokratiſchen Welt; ein höfiſch-knechtiſcher Geiſt beſeelt ihn und ein Geiſt der Revolution und der Freiheitsſehnſucht. Halb gehört ſeine Sehnſucht und Neigung dem Volke an, den Unterdrückten, den Armen, den Leidenden, halb den Machthabern und den Unterdrückern. Er iſt ein Sproß jener in einem vollkommenen Zerſetzungsprozeß begriffenen ariſtokratiſchen Geſellſchaft des 18. Jahrhunderts, die ſich ſelber aufgiebt, ſich ſelbſt verſpottet und in den letzten Stunden vor dem Untergang noch einmal üppig genießen und alle Ausſchweifungen durchkoſten will. Ein eleganter Zögling der Salons ſteigt er auf die Straßen hernieder und ruft zur Empörung gegen die eigene Welt. Aber innerlich trägt er ſie noch in ſich. Er gleicht dem Sklaven, der ſich gegen ſeinen Herrn empört und doch den alten Sklavengeiſt, die dumpfe Ehrfurcht vor dem Gebieter, die neidiſche Bewunderung all des Glanzes und Luxus, der dieſen umgiebt, noch nicht überwunden hat. Er iſt ein praktiſcher Realiſt wie Bolingbroke und der Egoismus die Triebfeder aller ſeiner Handlungen und auch wieder ein Idealiſt, der für den anderen kämpft und für ihn ſich opfert, — herrſchaftsſüchtig, unduldſam, fanatiſch und verfolgungswütig, wie das Zeitalter des Abſolutismus und Deſpotismus, — und wieder tief ergriffen von dem neuen Geiſt der Duldung, der Liebe und der Menſchlichkeit, der Freiheit und der Selbſtändigkeit, von bezaubernder Liebenswürdigkeit und entzückender Umgänglichkeit und Leutſeligkeit. Sein Charakter ſchwankt hin und her und iſt voller Licht und Schatten wie das Charakterbild des aufgeklärten Deſpotismus, wie die Regierungen eines Friedrichs II. und Joſephs II.

Die engliſche Poeſie unter der Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks.

In der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht ſich ein großer Umſchwung in den Gedanken und Meinungen der europäiſchen Bildungswelt. Staat und Kirche ſtehen im Mittelpunkte des Kampfes. Verfaſſungsfragen, politiſche Parteiſtreitigkeiten, die Tagesintereſſen des öffentlichen Lebens, die Kämpfe um Religion, Chriſtentum und Kirche beſchäftigen vorzugsweiſe die Gemüter. Aber es ſind auch nur neue Gedanken, welche zunächſt in die Litteratur einſtrömen. Der Verſtand wird fürs erſte ausſchließlich beſchäftigt und in Beſchlag gelegt. Nur die Erkenntnis ändert ſich. Es geht noch keine vollſtändige Umformung und Umwälzung mit dem ganzen Menſchen vor ſich. Sein geſamtes Innenleben wird einſtweilen noch nicht von der Umänderung getroffen. Das Erkennen iſt noch nicht zu einem Fühlen geworden. Es bleibt eine reine Kopfarbeit. Darum macht auch die Poeſie, dieſe Schöpfung der tiefſten Innerlichkeit, keine Wandelungen durch. Sie wächſt aus dem Ganzen und Umfaſſenden des menſchlichen Innenlebens hervor, ſie ſpiegelt den Menſchen in ſeiner Totalität wieder, und wirklich neu tritt ſie uns nur dann entgegen, wenn auch der Menſch ein völlig neuer geworden iſt, ſeine äußeren Verhältniſſe, all ſeine Anſchauungen und Vorſtellungen, ſeine Religion, ſeine Sittlichkeit, ſein Denken und Fühlen ein anderes geworden iſt. Ein ſolch neuer Menſch wuchs allmählich in der bürgerlichen Welt heran. Aber das Bürgertum hat ſich in dieſer Zeit noch nicht wieder zu der geiſtigen Bedeutung und Freiheit emporgeſchwungen, die es früher einmal beſeſſen hatte. Es beherrſcht die Litteratur nicht und drückt ihr den Stempel ſeines Geiſtes auf. Es wirft ſeine Schatten in dieſe Zeit voraus, wir ſehen es kommen und hören ſeine erſten Trompetenſignale, aber es beteiligt ſich doch noch nicht mit geſammelter Kraft an der fortſchreitenden Geiſtesarbeit der Zeit. Es lebt noch viel Dumpfes und Totes in ſeinen Schichten, und noch überläßt es die Pflege der Kunſt vorwiegend der höfiſch-ariſtokratiſchen Geſellſchaft, deren Anſchauungen und Weſen am meiſten in der Dichtung zu Tage tritt. In dieſen Kreiſen blickt man noch immer mit Bewunderung nach Frankreich hinüber, und man lebt noch in den Vorſtellungen und Empfindungen, die unter Ludwig XIV. zur Herrſchaft gelangt waren. Die Eleganz des Benehmens und der Formen, die Kunſt zu unterhalten und zu plaudern iſt das Höchſte, das erſtrebt wird. So bleibt man dem franzöſiſchen Klaſſicismus treu, den Dryden nach England verpflanzt hatte, und entfernt ſich allmählich nur immer mehr von den Erinnerungen an die alte nationale Kunſt des Shakeſpeare'ſchen Zeitalters, um ſich dafür deſto ſklaviſcher dem Fremden unterzuordnen. Nur die Gedankenwelt iſt eine neue, und damit legt man ausſchließlich Gewicht auf die Ideen, die man ausſpricht. Der Verſtand

drängt alles andere in den Hintergrund. Man will etwas ſagen, die eigenen Meinungen verbreiten, die gegneriſchen bekämpfen und verſpotten, man wendet ſich nur an die Intelligenz, an die Vernunft. Die Poeſie wird zur reinen Tendenzlitteratur von weſentlich ſatiriſchem Zuſchnitt und ergeht ſich in lauter Abſtraktionen. Sie verwandelt ſich vollkommen in Schriftſtellerei. Die Zeit iſt überhaupt nicht recht fähig, künſtleriſch noch anzuſchauen und zu geſtalten. Sie erzeugt eine Reihe großer, erſter Schriftſteller, aber keine Dichter mehr. Die Poeſie ſinkt durchaus zu einer bloßen äußerlichen Formangelegenheit herab. Der Vers iſt weiter nichts als der kunſtvollſte Proſaſtil, die eleganteſte, zierlichſte und einſchmeichelndſte, beredteſte und verführeriſchſte Ausdrucksweiſe für den Gedanken.

Alex. Pope.

Nach einem Gemälde von Dahu.

Dieſes poetiſierende, verſemachende Schriftſtellertum verkörpert aufs glänzendſte **Alexander Pope** (1688—1744), ein echtes Kind dieſer Zeit, deren hervorſtechendſte Charaktereigenſchaften die Eitelkeit und die Schmähſucht ausmachen. Es iſt nur natürlich, daß ein Mann, der ſo wenig wirklicher Dichter war, wie Pope, die „korrekteſten" Verſe ſchrieb, von denen die engliſche Dichtung weiß, d. h. die charakterloſeſten Verſe, die äußerlich um ſo vollendeter ausſehen, um ſo wohllautender, abgerundeter und ſchöner ſein konnten, je weniger Inhalt und Sinnlichkeit ſie beſaßen, je weniger ſie ein Phantaſie- und Gefühlsleben zu verkörpern brauchten. Pope hat die Lebemannsphiloſophie Bolingbroke's in Verſe gebracht und iſt wie dieſer der unterhaltendſte und witzigſte Salonplauderer. Wie Boileau hat er in ſeinem „Essay on criticism" eine Anleitung zur Dichtkunſt gegeben, in ſeiner „Tunciade" mit bitterböſer Satire ſeine litterariſchen Gegner überſchüttet und ein komiſches Heldengedicht „Der Lockenraub" geſchrieben. Außerdem an Hauptwerken ein philoſophiſches Lehrgedicht „Der Menſch" und ein deklamatoriſch-rhetoriſches Glanzſtück, die Epiſtel Heloiſens an Abälard. Die heiter-witzige und zum Teil frivol-obſcöne, Anakreontiſche Lyrik **Matthew Priors** (1664—1721) verknüpft die höfiſche und ariſtokratiſche Lebemannswelt der Zeit der letzten Stuarts mit der unter der Regierung Wilhelms III. und der Königin Anna, die ſich nicht

This letter, dear Sir, will be extremely
Laconic. I shall stay in or about London this
month, therefore send me full powers & Instru-
ctions & I will receive & dispose of yr Money.
If Crawford does not pay it so soon, I doubt not
Mr Knapton will discharge this Office as well, in
my absence. I hope to pass a month with Mr
Allen in Sept.r or ye End of Aug.st & my chief
View in it is to solicit you to take the full
Benefit of ye Waters. I've gave Ld Bolingbroke
yr Books, tho he was no Stranger to them: he
went for Calais 4 days since; with a strong
purpose never to return. The Learned World
will gain, what the Political world has lost;
which to you & me is a Consolatory Consideration.
Adieu dear Sir, & forgive me that I repeat ye
only thing I have to say, that I am wholly
Yours.

June 18th.

A. Pope.

Brief Alexander Pope's an William Warburton, Lord Bolingbroke's Abreiſe betr., vom 18. Juni 1735.
(Nach dem Original im Britiſchen Muſeum zu London.)

viel verändert hatte. Auch auf dramatiſchem Gebiete herrſchte Dürre und Unfruchtbarkeit. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts regte ſich die engliſche Ehrbarkeit, das bürgerliche Gewiſſen und das nationale Empfinden gegen die auf der Bühne herrſchenden Ausſchweifungen und Sittenloſigkeiten und gegen die Vergötterung des Franzoſentums. Auch die höfiſch-ariſtokratiſche Geſellſchaft, durch die zweite Revolution und den Sturz der Stuarts aufgerüttelt, durch Männer wie Salisbury und Bolingbroke für geiſtige Intereſſen gewonnen, von jenem auf die Einheit des Schönen und des Guten hingewieſen, entäußerte ſich der roh-brutalen Sinnlichkeit, der Wüſtheit und offenen Gemeinheit, in der ſie ſich einige Zeit lang gefallen hatte. Sie kann nicht mehr ſo geringſchätzig auf das Volk herabſehen und deſſen Empfindungen mit Füßen treten. Dieſes iſt zu mächtig und zu ſelbſtbewußt geworden, um ſchweigend die Ausſchreitungen des Adels länger hinzunehmen. Deſſen Genußſucht und Frivolität hat feinere Formen, ein beſtechenderes Äußere angenommen und mit der Intelligenz ſich gepaart. Der Wüſtling und der Verführer ſoll wenigſtens die eleganteſten Sitten an den Tag legen. Durch die Liebenswürdigkeit ſeines Benehmens, den Zauber ſeines Geiſtes, ſeine vornehmen Manieren beſticht er den plumperen Bürger, der ſeine alte Bewunderung für den Edelmann und die Reize höfiſcher Geſellſchaftsformen nie überwinden wird. So wird die Bühne von der Litteratur der Zoten und Brutalitäten gereinigt, und wie ſo häufig der Fall: je mehr man in der letzten Zeit die Moral

Matthew Prior.

Digitized by Google

mit Füßen getreten hatte, um so ängstlicher sucht man sie jetzt zu wahren. Die bürgerliche Welt, so lange dem Theater entfremdet, durch allerhand religiöse Empfindungen von dem Besuche abgeschreckt, durch die Geistlichen gewöhnt, in dem Theater einen Tanzplatz des Teufels zu erblicken, hat sich von dem Puritanismus abgewandt und dem aufgeklärteren, bequemeren Christentum der Moralisten zugänglich erwiesen. Man sieht ihn wieder im Schauspielhaus erscheinen. Ein Lustspiel von mehr bürgerlichem Geschmack und mehr bürgerlicher Empfindungsweise erobert sich die Bretter. Aber dieser nüchterne, arbeitsame, praktische Kaufmann stellt noch keine großen ästhetischen Anforderungen. Er besitzt auch kein Empfinden für die formschöne Sprache der aristokratischen Poesie Pope's, für all die Formreize des Klassicismus, welche die Dichtung damals allein bieten konnte. Er will nur Tugend und Moral predigen hören, und von der Kirche her ist er gewöhnt, daß eine solche Predigt ein ehrbares, gründliches Ding ist, bei dem man mit ernster Miene zuhört, ein an und für sich so vortreffliches und nützliches Ding, daß es des schönen Aufputzes nicht bedarf. Die Dichtung nimmt auch von der Bühne Abschied, als das witzlose, fade und langweilige moralische Lustspiel Colley Cibbers (1671—1757) seinen Einzug hält und das moralisierende bürgerliche Trauerspiel des Juweliers George Lillo (1639—1793). Ein ganz anderer Mensch wird der Engländer jener Zeit, wenn er kämpfen kann, wenn ihn die politischen Leidenschaften ergreifen, wenn seine Persönlichkeit, seine Freiheit und seine Selbständigkeit angetastet wird. Da entfaltet er die ganze Kraft seines Geistes und Witzes. Und so hatte auch das englische Theater noch einmal einen guten Tag, als am 29. Januar 1728 John Gay's (1688—1732) „Bettleroper" auf der Bühne erschien, eine beißende, politische Satire gegen die Regierung und gegen das Ministerium Walpole und zugleich eine litterarische Satire auf die Europa beherrschende italienische Oper.

Aber auch das war kein Erfolg etwa der Poesie, sondern politisch-litterarischer Tagesschriftstellerei. Für die Dichter ist kein Platz in diesem England. Es phantasiert, es träumt nicht, und ihm fehlt der Sinn für künstlerische Sinnlichkeiten. England arbeitet nur. Es hegt nur praktische und materielle Interessen. Es räumt in seinem Hause auf, es will Licht und Luft drin haben. Es will sich frei bewegen können, es will Selbständigkeit, die Ketten sprengen, welche bisher die Bewegung gehemmt haben. Der ganze Herrendrang der sächsischen Rasse ist erwacht, und mit der furchtbaren Energie, der Geduld und Ausdauer, der unermüdlichen Arbeitskraft dieser Rasse und all ihrer Klugheit und Verständigkeit macht sie sich an das Werk der Befreiung und Aufklärung, frei von den Bevormundungen der Regierung, frei von dem Despotismus der Kirche und von der sklavischen, religiösen Furcht, von der Angst vor der Erbsünde, von der zitternden Unterwerfung unter den Himmel. Das ist ihm alles notwendig

zu einem ruhigen und geſicherten, wohlbekömmlichen Leben, zu einer vernünftigen Daſeinsfreude. Er hat das Recht des Irdiſchen nun wieder rein erkannt und die Erde vollkommen zurückerobert. Der Alltagsmenſch, der bürgerliche Geiſt, nicht mehr nur der phantaſie- und lebenstrunkene Künſtler der Renaiſſancezeit predigt das Recht der Erde. Langſame, methodiſche Erkenntnis hat den Menſchen dahin gebracht; es iſt das Ergebnis vernünftiger Erwägungen, nicht mehr nur die Folge eines vulkaniſchen Leidenſchaftsausbruches, der die Decke mittelalterlicher Weltverachtung zerriß. Zu einem ruhigen und wohlbekömmlichen Leben gehört auch ein gewiſſer Wohlſtand. Licht und Luft herrſchen nur in einem Hauſe, in dem nicht die Armut wohnt. England iſt ein Land der Kaufleute geworden, des Welthandels und einer mächtig geſteigerten Induſtrie. Es träumt keine utopiſtiſchen Träume und übernimmt ſich nicht in ſeinen Idealen: aber es weiß um ſo beſſer im Nächſten Beſcheid und was dem Allgemeinen zum beſten dient. In dieſer arbeitſamen und nüchtern-praktiſchen Zeit, in dieſem merkantilen England, dem England der Verfaſſungskämpfe und der religiöſen Aufklärung, wird auch der Poet zum Politiker, zum Kämpfer um die nächſten und unmittelbarſten Intereſſen, zum Tagesſchriftſteller, Volksredner, Satiriker und Pamphletiſten, — oder auch der Tagesſchriftſteller bedient ſich der wirkſameren, unterhaltenden, künſtleriſchen Mittel, um die Meinungen ſeiner Partei zu verbreiten.

Die gelehrte und wiſſenſchaftliche Bildung erobert ſich weitere Kreiſe. Sie tritt nicht mehr ſchwerfällig auf, ſondern plaudert leicht und gefällig über alle politiſchen, religiöſen und äſthetiſchen Fragen. Die Zeitſchriften fangen an, eine bedeutungsvolle Rolle zu ſpielen. Der viele Pfund ſchwere Foliant von ehedem wird in Hefte und loſe Blätter zerſchnitten, und das Buch zerflattert in eine Reihe von kleinen Aufſätzen, Geſprächen und Unterhaltungen, welche kurz und bündig das Wichtigſte einer Sache hervorheben und mehr anregen, als in die Tiefe eindringen wollen. Sie tragen eine ziemlich ſeichte und oberflächliche Konverſationslexikons-Bildung in die geſellſchaftlichen Kreiſe hinein, welche noch bis heute nicht ihren Charakter verändert hat, aber ſie verleihen der Unterhaltung immerhin ein geiſtiges Gepräge, wie ſie es bis dahin noch nicht beſeſſen hatte, und breite, ſoziale Schichten erwachen aus dem dumpf vegetativen Daſein, das von ihnen bis dahin geführt war. Die ſogenannten „moraliſchen Wochenſchriften“ wandern von Haus zu Haus. Joſeph Addiſon (1672—1719) und Richard Steele (1675—1711) verbanden ſich zur gemeinſamen Herausgabe: April 1709 bis Januar 1711 erſchien zuerſt, dreimal wöchentlich, „the Thatler“, der ſich darauf in den „Spektator“ umwandelte und unter dieſem Namen noch zu höherem Anſehen gelangte. Eine Rahmenerzählung verbindet die Aufſätze des „Spektator“ miteinander; ein junger, weitgereiſter Edelmann, ein Kaufmann, ein Student, ein alter Kapitän und ein fröh

licher Hageſtolz tauſchen ſich gegenſeitig ihre Beobachtungen und Erlebniſſe aus. Moraliſche Abhandlungen, Predigten, Ermahnungen, politiſche, religiöſe und litterariſche Erörterungen, Charakterbeſchreibungen, Schilderungen des zeitgenöſſiſchen Lebens, Kritiken u. ſ. w. machen den Inhalt dieſer Blätter aus. Die frivolen Spöttereien der höfiſch-ariſtokratiſchen Geſellſchaft, die Feindſchaft der Deiſten gegen das Chriſtentum trifft man da nicht an, vielmehr auf eine ſteife, ehrbare Moral und ein frommes Chriſtentum. Aber wie weit iſt das moraliſche Chriſtentum eines Addiſon von dem eines Bunyan entfernt! Dieſes kalte, trockene Vernunftchriſtentum iſt ganz irdiſcher Natur geworden. Es blickt nicht mehr zum Himmel empor. Es iſt ein Kaufmannschriſtentum, nützlich wie eine Handelslehre, und giebt uns die beſte Auskunft darüber, welche Vorteile wir davon haben, wenn wir mit der chriſtlichen Religion und Moral einen Vertrag abſchließen. Der Stil und die hübſche Form ſind auch hier das Weſentlichſte. Addiſons Tragödie „Cato“ und ſeine übrigen Poeſien ſind regelrechte Erzeugniſſe des franzöſiſchen und klaſſiciſtiſchen Geſchmacks, Steele's Luſtſpiele echte moraliſche Luſtſpiele, denen einige Schlüpfrigkeiten pikanten Beigeſchmack verleihen.

Joſeph Addiſon.
Nach einem Stich von Bernigeroth.

Auf dem Gebiete des Romanes bereitet ſich eine bedeutſame Umwandelung vor, die völlig deutlich ſeit den vierziger Jahren und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortritt. Dieſe Zeit ſchafft Übergangsformen, in denen ſich das eigentlich Dichteriſche faſt ganz verkümmert zeigt, verkümmert das epiſche Element, die Luſt zu erzählen und zu fabulieren, die Phantaſiefreude und die Gefühlsſeligkeit. England hatte bis dahin noch keinen eigenartigen Roman hervorgebracht und war über die Nachahmung des ſogenannten Idealromanes, des Schäfer-, Helden- und Liebesromanes der Spanier und Franzoſen, nicht hinausgekommen. Nichts aber konnte dem Engländer dieſer Zeit weniger zuſagen als die Unwirklichkeiten, Überſpanntheiten und galanten und ſchmachtenden Gefühle dieſer Erzeugniſſe. Andererſeits wiederum war das geſamte Geiſtesleben nur der Entwickelung einer Halb- und Scheindichtung günſtig, wie ſie in ſeinem innerſten Kerne der Roman zumeiſt vorſtellt. Die Poeſie war ja zu einer reinen äußerlichen Form herabgeſunken; ſie gab nur eine Einkleidung für

die Gedanken und Tendenzen ab, die man klar und nüchtern ausſprach, ohne ſie in Sinnlichkeiten, in Geſtalten und Vorgänge, in eine Naturerſcheinung zu verwandeln. Die Versform iſt nur noch ein Schmuck der Rede, aber auch eine Überflüſſigkeit, vielfach nur eine unnütze Schwierigkeit und ein Hindernis, den Gedanken möglichſt klar und vernünftig auszudrücken, die Meinung und Tendenz breit und vielſeitig darzulegen. Die wirklich tüchtigen Köpfe, denen es immer zuerſt darauf ankommt, den Gedanken klar und rein zu haben, denen der Inhalt vor die Form, das Sein vor den Schein geht, mußten den Vers, der nur noch „ſchön“ und „korrekt“ war, überhaupt beiſeite werfen und zur Proſa greifen, zur Gedankenſprache, welche die Versſprache nicht ſein kann und will. Der Poet, der im Herzen ein Schriftſteller iſt, d. h. in innerſter Seele mehr Gelehrter, Redner und Agitator als Künſtler, der ſeine vernünftigen Erkenntniſſe und Kenntniſſe, ſeine religiöſen, moraliſchen und politiſchen Meinungen, ſein Wiſſen von der Welt und den Menſchen nur in dichteriſche Formen, aber nicht in dichteriſches Weſen umſetzen kann, wird ſich am beſten immer in Proſa ausdrücken. Auch der Roman giebt die geeignetſte Form für dieſe Schriftſtellerpoeſie ab, und da die letztere ſo gut wie ausſchließlich in dieſer Zeit beſtand und herrſchte, ſo tritt auch der Roman ganz anders in den Vordergrund als früher und erzeugt das Eigenartigſte und Bedeutendſte, was in dieſen Jahrzehnten überhaupt entſtand, den pädagogiſchen und belehrenden Roman Defoe's und den kritiſch-ſatiriſchen Roman Jonathan Swifts.

Defoe und Swift ſind beide Schriftſtellerpoeten, die ebenſogut wie Pope in der Poeſie nur noch ein Formelement erblicken, Thatſachen- und Willensmenſchen, echte Söhne des kaufmänniſchen und induſtriellen Englands, die nützliche Erkenntniſſe, eine ſehr nützliche Aufklärung verbreiten wollen. Sie beſitzen den ſchärfſten Blick für die Wirklichkeitswelt, für die Zuſtände und die praktiſchen Bedürfniſſe des Lebens in Staat, Geſellſchaft und Familie. Sie können nichts anderes als Realiſten ſein. Aber der Realismus, den ſie pflegen, ſieht ganz anders aus als der ſtoffliche Realismus des Schelmenromanes und der romaniſchen Kunſt, ſowie auch der Ideal-, der Weltanſchauungsrealismus Shakeſpeare's und der Germanen. Es iſt der Schriftſteller-, der wiſſenſchaftliche Realismus, der überhaupt kein künſtleriſcher Realismus iſt, wenn er auch ſo oft mit ihm verwechſelt wird. Es iſt nur eine Vorſtufe zu ihm, eine notwendige Vorbereitung, die auch in der großen Litteraturperiode des 18. Jahrhunderts ſchließlich zu ihm hinführt. Wir werden die aufſteigende Bewegung vom wiſſenſchaftlichen zum ſtofflich-künſtleriſchen Realismus und von dieſem zum „Erwachen der Natur“ auf den folgenden Blättern verfolgen, wir werden in Swift und Defoe gern Vorläufer Goethe's erkennen und die allererſten Bahnbrecher einer neuen Poeſie, welche den ganz in Form erſtarrten Klaſſicismus auflöſen. Gerade

daß ſie keine Poeten waren, machte ihren Wert für die Entwickelung der Dichtkunſt aus. Dieſe muß in gewiſſen Perioden Nichtkunſt werden, um wieder zur reinen Kunſt, zu einem Typus heranzureifen. Es gilt die Kunſt fähig zu machen, daß ſie den neuen im Werden begriffenen Vernunft- und Geiſtesmenſchen, der ſo etwas ganz anderes iſt als der Sinnlichkeits-, Phantaſie- und Leidenſchaftsmenſch der Renaiſſance, formen und geſtalten kann. Nur aus dem Innern erwächſt die Kunſt, nur aus dem Inhaltlichen, innerlich gehen die erſten Umformungen vor ſich. Der Übergang iſt auch diesmal ein ganz unmittelbarer. Defoe und Swift ſtehen durchaus innerhalb der klaſſiciſtiſchen Poeſie, inſofern ihre Kunſt nur noch etwas Formaliſtiſches iſt, aber ſie weiſen inhaltlich auf etwas Neuerwachendes hin. Sie lenken den Geiſt ſacht wieder zur Natur zurück, der ſich die europäiſche Poeſie ſeit den Tagen der Calderon und Milton immer mehr entfremdet hatte, indem ſie den Schriftſteller-, den wiſſenſchaftlichen Realismus zur Geltung bringen. Das iſt ein reiner Ausfluß des Erkenntnistriebes, vollkommen eine Sache des Verſtandes und Kopfes. Wiſſenſchaftliche Exaktheit! Genaueſte und ſchärfſte Beobachtung der Wirklichkeit. Defoe und Swift protokollieren die Dinge mit der Genauigkeit eines Parlamentsſtenographen und eines Statiſtikers. Sie unterſuchen ſie wie ein Staatsanwalt. Sie ſind Poliziſten der Wirklichkeit. Sie führen ordentliche Rechnungsbücher wie ein Kaufmann. Für ſie giebt es nur Thatſachen und Wirklichkeiten. Nur dieſe haben Wert. Nur das Nützliche gilt etwas. Defoe erzählt einen Abenteuerroman, Swift phantaſtiſche Reiſemärchen, wie die Sindbadgeſchichten aus „Tauſend und eine Nacht“. Aber nichts wollen ſie weniger als Abenteuer und Märchen erzählen, unſere Phantaſie erregen, in die Welt des Unwirklichen führen. Sie haben ſie ausſchließlich um des Wirklichkeitsinhaltes willen geſchrieben, und die Märcheneinkleidung dient bei Swift nur dazu, um das Wirkliche aufs allerſchärfſte zu betonen und durch den Gegenſatz noch deutlicher hervorzukehren. Sie ſtellt eine reine Verſtandesform vor, einen Witz dieſes witzigſten aller Geiſter. Erſtaunlich iſt, mit

Daniel Defoe.
Nach dem Gemälde von J. Richardſon und dem Stich von Hopwood.

welcher Genauigkeit in den Einzelheiten dieſe beiden Schriftſteller vorgehen. Sie ſprechen von allen Dingen des wirklichen Lebens, von allen Geſchäften und Praktiken, von den Vorgängen in der Natur und in der Geſchichte, von Landwirtſchaft, von Handel und Gewerbe mit der Sachkenntnis eines Fachmannes. Und dieſe wiſſenſchaftliche, dieſe nüchtern geſchäftsmäßige Vortragsart läßt uns auch die märchenhafteſte Erfindung als etwas wirklich Thatſächliches erſcheinen. Wir glauben an Robinſon Cruſoe, wie wir an irgend einen geſchichtlichen Helden glauben, und wir faſſen uns an den Kopf, ob nicht Gullivers Liliputaner, ſeine Inſeln Brobdingnag und Laputa wahrhaftig vorhanden ſind. In der alten, illuſtrierten Ausgabe der Swift'ſchen Werke von Hawkesworth (London 1755) ſind dem Gulliverroman nicht etwa phantaſtiſche Darſtellungen der ſeltſamen Menſchen und Tiere beigegeben, ſondern Landkarten, die uns genau angeben, wo dieſe Wunderreiche zu finden ſind.

an hour on its Contents, because it is likely to make some Noise in ye World and Hopes to Come before yo Lordship in Parliamt.

I forbear to Divert yor More Serious Thoughts wth perticulars, I humbly Thank yo Lordship for ye freedome of access you were pleas'd to give my Messenger, and am Extreamly ambitious of listing my self under yo Lordship, in that Cause, in wch yo Lordship was allwayes Embarkt, Viz. of Truth and Liberty.

I am

May it Please yor Lordship

Yo Lordships

Most Humble and obedt Servt

D Foe

Aprll 5. 1705

Schluß eines Briefes von Defoe an den Lord Halifax vom 5. April 1705.
(Nach dem Original im Britiſchen Muſeum zu London.)

Der Weltruhm Daniel Defoe's (1661—1731) knüpft ſich an den „Robinſon Cruſoe“ an. Dieſer Name iſt jedem bekannt, wenn er das Buch vielleicht auch nur in ſeiner Jugend, in einer Bearbeitung für die Kinder-

welt geleſen hat. Defoe ſchrieb außerdem noch unendlich viel, gegen zweihundert Schriften, vorwiegend nationalökonomiſchen, politiſchen und kirchenrechtlichen Inhalts. Er war der Gründer der Banken und Verſicherungsanſtalten in England und wurde wiederholt von der Regierung mit politiſchen Aufträgen betraut. Man ſieht, er ſtand mitten im praktiſchen Leben. Er ſtellt eine echt engliſche Geſchäftsmannsnatur vor und beſitzt dabei zugleich die Natur eines Poeten, eines Revolutionärs und eines Reformators. Einmal kam er ſogar an den Pranger, aber das Volk lief herbei und ſtreute Blumen zu ſeinen Füßen. Seine eigenen Geſchäfte hat er nie führen können, und er machte Bekanntſchaft mit dem Schuldgefängnis und ſtarb trotz raſtloſer Arbeit in Armut. Robinſon Cruſoe iſt der Roman einer Zeit, welche die Wiſſenſchaft der Nationalökonomie hervortreibt. Er weiſt auf Adam Smith voraus. Ein gewaltiger Hymnus auf die menſchliche Arbeit rauſcht über uns dahin, ein poetiſcher Hymnus, der ſtatt in Bildern und Vergleichen

Robinſon Cruſoe.

Titelkupfer der Dubliner Ausgabe des Defoe'ſchen Romanes vom Jahre 1744.

Digitized by Google

in Tabellen und Nachweisen, in pädagogischen Mahnungen, in praktischen Darlegungen redet. Die Arbeit macht den Menschen unbezwinglich und zum Herrn über die Natur. Alle Entwickelung und aller Fortschritt, alles Heil und Glück beruht auf ihr. Wie entsteht die Kultur, wie Ackerbau und Handel, wie Gesetz und Ordnung, Staat und Kirche, und wie sollen wir am besten unser Leben einrichten, das Leben der Öffentlichkeit und des einzelnen?

Auch Jonathan Swifts (1667—1741) genialstes Werk „die Reisen Gullivers" ist zu einem Kinderbuch geworden. Es klingt wie eine Satire auf dieses unkindlichste und unnaivste aller Werke. Aber solche Thatsachen lehren auch, wie unendlich und unerschöpflich die Quellen des Genies sind, wie es einer Sonne gleicht, deren Licht überall hin dringt. Dieses Zeitalter hat keine gewaltigere Großnatur geschaffen als die Swift'sche. Swift ist der Shakespeare dieses Zeitalters der Kritik und der Zerstörung. Voltaire und Swift! — aber Voltaire erscheint gegen diesen wie ein zahmer und sanfter Schwätzer, wie ein windiges Salonfranzöslein gegen einen germanischen Einsamkeitsrecken. Er plaudert, wenn Swift wie ein Berserker einherrast. Der germanische Einsamkeitssinn offenbart sich hier als ein Furchtbares, Grausig-Entsetzliches, als ein Dämon, der den von ihm Besessenen in den Wahnsinn treibt. Es ist an dieser Stelle unmöglich, selbst in kürzesten Umrissen den psychologischen Prozeß zu schildern, der Swift zuletzt dem Irrsinn auslieferte. Das Zeitalter der Vernunft gipfelt in ihm. Er ist der Vernunftmensch aller Vernunftmenschen. Die Vernunft hat Phantasie und Gefühl zerstört, aber die Unterdrückten und Gemißhandelten rächen sich Der Verstand überschlägt sich, und der Mensch geht zu Grunde an der zerstörten Einbildungs- und Gefühlskraft. Swift ist die verkörperte Kritik und Negation. Die befreiende Kraft, die zerstörende Kraft des Zweifels, die himmlische, die höllische Gewalt der Kritik haben in ihm den vollkommensten Ausdruck gefunden. Seine Satire trägt einen durchaus wilden, dämonischen Charakter. Sie schont nichts und niemand, weder Religion noch Kirche, weder Staat noch Gesellschaft. Sie wurzelt nicht in irgendwelchen politischen und religiösen Parteimeinungen, sondern im Menschenhaß und in der Verbitterung gegen alles Daseiende, in vollkommenen Verzweiflungsstimmungen. Die Litteratur kennt wenige so ganz und gar tragische Naturen wie Swift. Keiner hat die Waffe der Ironie so furchtbar geschwungen wie er und keiner dabei ein so entzückendes ästhetisches Schauspiel geboten. Die inhaltlich bedeutendsten und umfassendsten seiner Satiren sind das „Märchen von der Tonne", eine schneidende Verhöhnung der drei großen christlichen Kirchengemeinschaften, des Katholicismus, des Luthertums und des Anglikanismus, sowie des Calvinismus, der Dogmenstreitigkeiten und Bibelauslegungen, und „die Reisen Gullivers", eine grausame Verspottung der politischen und sozialen Zustände des damaligen Englands, die noch heute keineswegs an Wert und Bedeutung verloren hat.

Auch in der Poeſie erſcheinen vorahnende Geiſter, die auf einen neuen im Entſtehen begriffenen Menſchen hinweiſen. Unter den klaſſiciſtiſchen Gewändern wohnt eine nationale Seele, die franzöſiſchen Formen durchbricht ein engliſches Empfinden. Der germaniſche Einſamkeitsmenſch erwacht in dem Engländer wieder und blickt von dem Wege, den ihn der franzöſiſche Geſellſchaftsmenſch geführt hat, auf ſtille Plätze und lauſchige Orte, die

Jonathan Swift.
Nach einem Stich von G. Vertue.

ihm einſt vertraut waren. Ihm wird eng und beklommen in der Salonluft der Pope'ſchen Poeſie, unter all den geputzten, witzigen und geiſtreichen Leuten, und er flieht auch die Kaffeehäuſer, den Markt und das Parlamentsgebäude, die vom Geſchrei der Tagesſchriftſteller und der zankenden politiſchen und

ESTIMATION
DE LA VIE

Yr very Affectionate
Humble Servt
Young.

Edouard Young.

Digitized by Google

kirchlichen Parteien wiederhallen. Der nationale Geiſt, der in der Milton'ſchen Poeſie wohnte, taucht wieder aus der Tiefe, in der er verſunken, empor. Auch Edouard Young (1681—1765) giebt in ſeinen „Nachtgedanken“ (1743) Reflexionen und Deklamationen wie Pope; aber es iſt mehr Milton'ſche Reflexionspoeſie als reine Pope'ſche Schriftſtellerpoeſie. Der Verſtand ſucht nach Fühlung mit dem Gemüte. Die Poeſie wird ſubjektiver und innerlicher. Getroffen von ſchweren Familien-Unglücksfällen grübelt und philoſophiert ein Einſamer mit dem melancholiſchen Hange der ſächſiſchen Raſſe über die Nichtigkeit des Irdiſchen, über Leben, Tod und Unſterblichkeit. Als Ganzes, als endlos gedehnte Halbpoeſie ſind die „Nachtgedanken“ heute ungenießbar, aber in den Einzelheiten reich an Kraft, kraftvoll in den Bildern und Gedanken. James Thomſon, ein geborener Schotte (1700—1748), flüchtete ſich an den Buſen der Natur und gewann der Landſchaftspoeſie, die noch bei Milton ſo glänzende Triumphe gefeiert hatte, entzückte Hörer und die Begeiſterung ganz Europas. Seine delikat ausgeführten, friſchen, bilder- und farbenreichen Schilderungen von Sonnen-Auf- und Untergängen, von Gewittern, Wäldern und Hainen erwuchſen aus der Leidenſchaft des Engländers für das Landleben, das auch neben dem neuen Salonleben ſeine alte Zauberkraft nicht verloren hatte. 1726—1730 erſcheinen die „Jahreszeiten“, das eigentliche Muſterwerk der beſchreibenden Landſchaftspoeſie, welche eine ſo große Rolle in der europäiſchen Dichtung des 18. Jahrhunderts ſpielt und vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts charakteriſtiſch das Innenleben des abendländiſchen Kulturmenſchen abſpiegelt. Thompſon bringt ſchon alle Ideale, Träume und Stimmungen Rouſſeau's zum Ausdruck, äſthetiſch aber bedeutet ſeine Poeſie den Übergang und die Verſchmelzung des wiſſenſchaftlichen und des ſtofflichen Realismus und Naturalismus.

James Thomſon.
Nach einem Stich von Bernigeroth.

Die französische Dichtung.

England und Frankreich stehen in dieser Zeit als die beiden führenden Geistesmächte Schulter an Schulter und in einem regen gegenseitigen Austausch. Die Gemeinsamkeit der Ideen und Ideale und des gesamten Kulturbesitzes verwischt vielfach die nationalen Verschiedenheiten. Frankreich übernahm von England den neuen Gedankenbesitz, England von Frankreich die Formensprache. So geht das Wesen beider Völker mannigfach ineinander über. Die ganze europäische Bildungspoesie hat sich jetzt dem französischen Geschmack unterworfen. Überall herrscht der Klassicismus des Zeitalters Ludwigs XIV., herrscht die Regel Boileau's. Und kaum während des ritterlichen Mittelalters übte die französische Dichtung einen so alles andere erdrückenden Einfluß aus. Aber nur ein starrer, toter Klassicismus sitzt noch auf dem Thron, ein ganz in äußerliche Formkunst entarteter Klassicismus. Ebenso wie England besitzt Frankreich nur noch eine Schein- und Schriftstellerpoesie, eine Poesie, aber keine Poeten oder nur ein Geschlecht von Nachfolgern und Nachahmern, welches in den ausgetretenen Geleisen der Bewegungsmänner des 17. Jahrhunderts weiter trottet. Scheinbar steht die Entwickelung still, doch sehen wir auch in der französischen Litteratur das Wirken neuer Gewalten, welche sacht und unmerklich den Fortschritt der Dichtung und die von innen heraus sich vollziehende Umwandlung verraten. Die Umformung der klassicistischen Poesie in eine rein stilistische und in eine Schriftstellerpoesie bedeutet zugleich ein Vergehen und ein Werden, ein Absterben und ein Neugebären. Sie bedeutet zunächst das Übergewicht, die Alleinherrschaft des Ideenlebens in der Kunst. Diese will nur noch Gedanken aussprechen, und sie formt und gestaltet sie nicht mehr, sondern spricht sie rein abstrakt und verstandesmäßig aus in einer Verssprache, die in Wahrheit nur eine glatte und elegante, die verfeinertste Prosasprache ist. Es sind neue Ideen, die auf den Menschen eindrangen, denn nur neue Ideen können ihn so vollkommen in Anspruch nehmen, so erregen und begeistern, daß er ganz und gar in der Agitation aufgeht und nichts als jene verbreiten und zu Ansehen bringen will. Zunächst strebt er nur nach Klarheit über diese neuen Gedanken, will sie recht kennen lernen und ordnen. Sie sollen ihm zu einem wirklichen Wissen werden. Vorgetragen werden sie in den überlieferten herrschenden Formen der herrschenden Kunst. Der Klassicismus wird noch gar nicht angetastet. Macht es denn einen Unterschied, ob man in den Formen der klassischen Tragödie die Gedankenwelt eines Corneille oder eines Voltaire ausspricht? Kann man nicht ebensogut in Alexandrinischen Versen eine Ode zu Ehren des vergötterten Ludwigs XIV. singen oder eine Satire auf den Despotismus schreiben? Nein, das macht gar keinen Unterschied — ja, das macht den größten aller Unterschiede aus. Das macht keinen Unterschied aus für den,

der mit Schriftſtelleraugen die Poeſie betrachtet, und dem es nur darauf ankommt, ſeine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Solange die Poeſie reine formaliſtiſche Schriftſtellerpoeſie blieb, ſolange vertrugen ſich auch die neuen Ideen vollkommen gut mit dem alten klaſſiciſtiſchen Geſchmack, und ſolange dauerte die Herrſchaft einer Dichtung nach Boileau'ſcher Regel. Aber in Wahrheit bedeuten dieſe neuen Ideen das erſte zerſetzende und zerſtörende Element der klaſſiciſtiſchen Kunſt und das erſte aufbauende Element einer neuen Poeſie, die ihre ſchönſten Blüten freilich nicht in Frankreich und auch nicht in England, ſondern in Deutſchland entfalten wird. Ankämpfend gegen die Vorurteile und Autoritäten, gegen den Geiſt der Herrſchaft und der Unterwerfung, ſtanden ſie im geraden Widerſpruch zu einer Kunſt, welche aus dem Boden einer abſolutiſtiſchen Weltanſchauung emporgeblüht war und in ſtrengen Formen und Regeln ihr Weſen offenbarte.

Leſage.
Nach einem Stich von Hopwood.

In der Zeit zwiſchen Racine und Voltaire beherrſcht ein ausgeprägtes Epigonentum, das ſich eng an die älteren Meiſter anlehnt, die franzöſiſche Litteratur: Proſper Jolyot de Crébillon (1674 bis 1762), der Verfaſſer ſchrecklicher und einförmiger Tragödien voller Greuelſcenen und donnernder Fanfaronaden, und Jean Baptiſte Rouſſeau (1670—1741), ein froſtiger und geſpreizter Oden- und Gelegenheitsdichter zu Ehren von Thron und Altar, der brave Janſeniſt Louis Racine (1692 bis 1763), der in einem Lehrgedicht „Über die Religion“ gegen die Aufklärer zu Felde zog, — alle drei Führer im Kampf der Anhänger des Alten gegen Voltaire.

Aber ſchon erobert ſich der Schriftſteller den erſten Platz, und der Schriftſtellerroman überholt an Wert und Bedeutung weit die eigentlich dichteriſchen Erzeugniſſe. Der Bretagner Alain René Leſage (1668 bis 1747), die glänzendſte litterariſche Erſcheinung dieſer Zeit, ein leicht beweglicher, munterer Geiſt, verkörpert den echten esprit gaulois, der im letzten Jahrhundert zu ſo beſcheidener Rolle verurteilt war. Eine neue Form vermag er nicht zu ſchaffen, aber er greift auf Formen zurück, welche vor dem Klaſſicismus in eigentlicher Lebensfülle beſtanden hatten und von dieſem überwunden wurden. Er geht noch einmal in die Schule der Spanier zurück, erneuert den Schelmenroman und ſchreibt eines der beſten Werke dieſer Gattung. Auch dieſer Rückſchlag ins Alte verrät die innere Zerſetzung der klaſſiciſtiſchen Poeſie, wie denn überhaupt die franzöſiſche Dichtung des 18. Jahrhunderts nur einen großen Auflöſungsprozeß dieſer Kunſt vorſtellt, aus der ſie ſich trotzdem nicht befreien kann, ſo daß eine entſcheidende Neuentwickelung ausbleibt und erſt im nächſten Jahrhundert

Digitized by Google

zu ſtande kommt. Schon früher wurde betont, wie ſchlecht ſich der esprit gaulois, dieſer demokratiſche und immer opponierende, ſpottſüchtige Geſelle, mit dem Geiſt des Klaſſicismus vertragen konnte. Und Leſage ſteckt ſchon voll von Zerſtörungsſinn, er kündet wie Bayle die Aufklärungsbewegung an, er iſt in den Tagen vor Voltaire der rüſtigſte Streiter im Kampf gegen die alte Welt. 1707 erſchien das erſte ſeiner Hauptwerke, „der hinkende Teufel“, von 1715 bis 1735 die vier Bände des „Gil Blas von Santillana“, die ſpannende und unterhaltende Erzählung von den Abenteuern und Erlebniſſen des aufgeweckten, leichtſinnig-fröhlichen Gil Blas, die ſich wieder zu einem umfaſſenden Kulturgemälde der Zeit ausgeſtaltet und mit heiterem Witz und gefälliger Ironie die faulen Zuſtände in Staat, Kirche und Geſellſchaft offen legt.

HISTOIRE
DE
GIL BLAS
DE SANTILLANE.

Par Monſieur LE SAGE.

Enrichie de Figures.

TOME PREMIER.

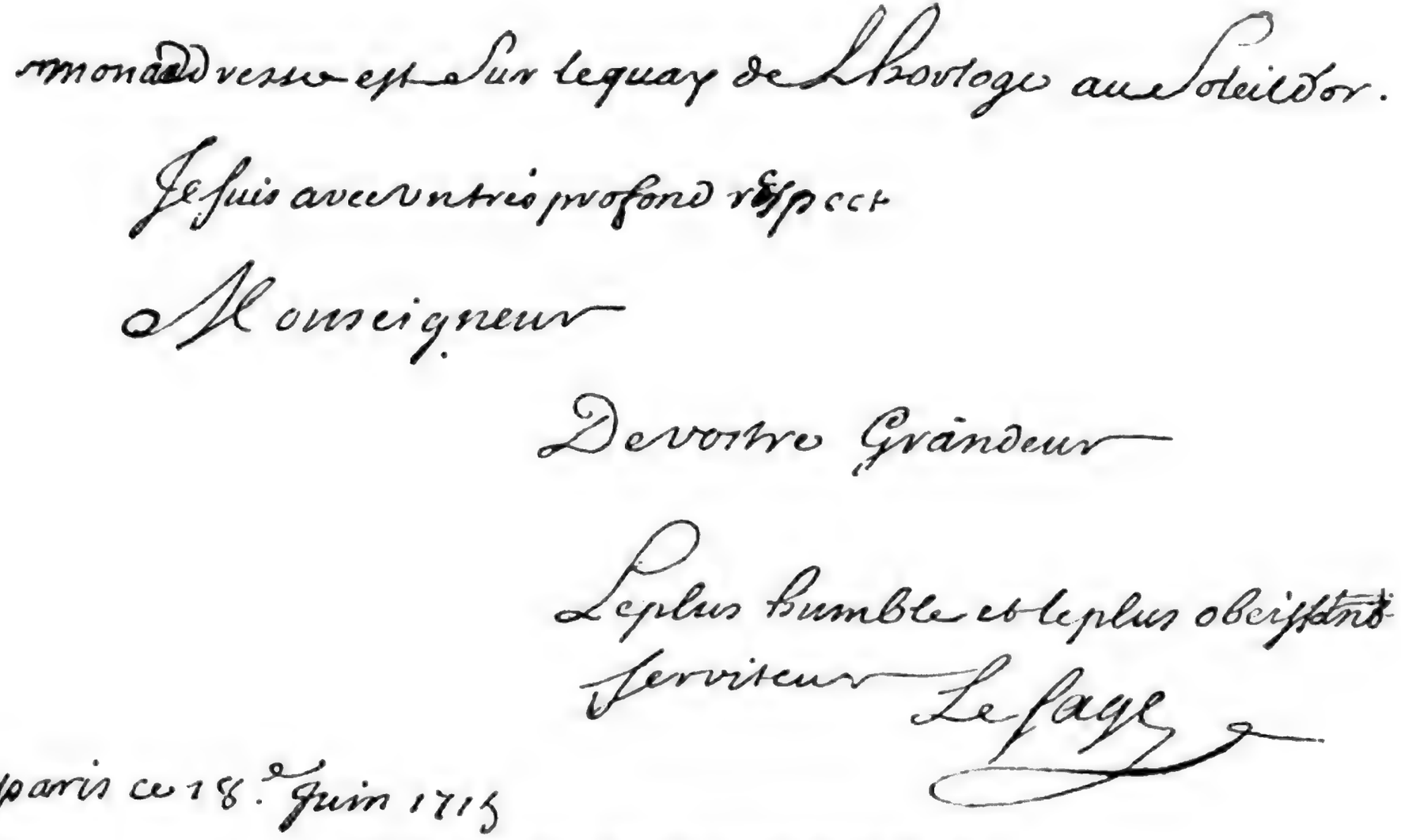
A PARIS,
Chez PIERRE RIBOU, Quay des Auguſtins, à la Deſcente du Pont Neuf, à l'Image ſaint Loüis.

M. DCC. XV.
Avec Approbation, & Privilege du Roy.

Titelſeite der Originalausgabe des erſten, 1715 erſchienenen Teiles von Leſage's „Gil Blas“.
(Le Petit, a. a. O.)

Der „esprit gaulois“ lebt auch als ein Element in der Kunſt des Rokoko, das in den Tagen der Regentſchaft die vornehme Welt erobert. Die Feierlichkeit und gemeſſene Würde, die äußerlich zur Schau getragene Ehrbarkeit, Strenge und Frömmigkeit hat die Geſellſchaft als läſtigen Zwang beiſeite geworfen. Sie will nichts mehr, was nach Heroismus ausſieht. Sie iſt nun vollkommen ins Weibiſche ausgeartet. Der Kammerdiener und das Kammermädchen halten die Zügel der Regierung in Händen, die Maitreſſe und das öffentliche Dirnchen haben bei Hof Einzug gehalten. Die wollüſtige Kunſt, mit der das Schlafzimmer der Maitreſſe ausgeſchmückt iſt, überträgt ſich auf alle Künſte. Alles in Kleidung und Gerätſchaft wird nett und zierlich,

Der hinkende Teufel.
Nach einer Gravure von Walker.
(Lacroix, a. a. O.)


monadd verso est sur lequay de l'horloge au soleil d'or.

Je suis avec un très profond respect

Monseigneur

De votre Grandeur

Le plus humble et le plus obéissant

serviteur Lesage

A paris ce 18e Juin 1715

Schlußstück eines Briefes von Lesage an den Marquis von Torcy.
(S. Charavay a. a. O.)

geleckt, süß, bunt und weich in den Farben, gedrechselt, geschnitzelt, kraus und geschnörkelt in den Formen. Nirgendwo mehr eine gerade Linie. Alles ladet zur Üppigkeit, zur matten, entnervten Genußsucht, zur tändelnden Schwelgerei ein und atmet die raffinierteste Koketterie. Das Gebäude selbst verliert die feste Gliederung, hüllt sich wie ein Weib in lauter Spitzen und Flitterkram und schaut aus wie ein ins Kolossale gesteigertes Nippsächelchen. Auch die Poesie tändelt und kokettiert, tänzelt in zierlichen Versen, liebelt und erzählt Zötchen und pikante Schlüpfrigkeiten. Die Operette erscheint auf der Bühne. Die epikureisch-anakreontische Lebemannspoesie, die in den Kreisen der Ninon de l' Enclos, von Chaulieu und Chapelle gepflegt worden, findet ihre Fortsetzung in den Erzeugnissen der Mitglieder des Vereins „Caveau", in den Chansons eines Charles François Panard (1694—1775) und Alexis Piron (1689—1773). Einer der hervorragendsten, ausgelassensten und frivolsten unter den frivolen Genossen des „Caveau" war der Sohn des „schrecklichen" Crébillon, der nichts weniger als feierliche Claude-Prosper Jolyot de Crébillon der Jüngere (1707—77), dessen Romane dem Geschmack fürs Lüsterne die reichlichste Nahrung boten. Und Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) erzählt uns mit übermütiger Laune in seinem komischen Epos „Ververt" von einem in einem Nonnenkloster erzogenen Papagei, der dort allerhand fromme Sprüchlein beten gelernt hat. Aber auf der Fahrt zu einem anderen Kloster hin nimmt er von den Matrosen allerhand Flüche und Schimpfworte an. Strenges Fasten bringt ihn schließlich wieder zur Frömmigkeit zurück, doch überladet er sich bei der Feier seiner neuen Bekehrung den Magen mit Zuckerwerk und stirbt daran. Unsterblich aber lebt sein Geist in den Seelen aller Nonnen fort.

Frontispice der ersten Ausgabe von Voltaire's „Henriade".
(Lacroix, a. a. O.)

Seit den dreißiger Jahren tritt Voltaire als Dichter beherrschend in den Vordergrund, und mit ihm erscheint die in klassischer Gewandung einherschreitende Tendenzpoesie, die bald mit feierlich-pathetischen und rührenden Worten, bald mit beißendem Spott und Witz, mit Satire und Ironie für die neuen Aufklärungsgedanken ins Feld zieht; einmal kommt Voltaire wie Corneille mahnend, predigend und von Sentenzen überfließend, ein anderes Mal als spöttelnder, cynismenreicher Lebemann, ein frivoles, üppiges Lächeln um den Mund, groß geworden in der Luft des Rokokosalons, und dann wieder als der übermütige Gassenjunge des echten esprit gaulois. In seiner „Henriade" (1723), dem Epos vom Kampfe Heinrichs IV. gegen die Ligue, arbeitet

Destouches

Philipp Néricault Deſtouches,
Nach einem Stich von Schleuen.

die ganze Maſchinerie des froſtigen Heldengedichts klaſſiſcher Schule, und der Dichter ſchleudert pathetiſche Flüche gegen den Fanatismus und predigt die Duldung, während er in der „Jungfrau von Orléans“ (1730) parodierend, lachend, ſpottend und zotend über ſeine Heldin herzieht, die ihm als Volksheilige die geeignete Perſon erſcheint, um gegen Prieſtertum, Wunder-, Legenden- und Aberglauben herzufallen. Voltaire iſt in allen Gattungen zu Hauſe. Wie im ernſten und komiſchen Epos, ſo in der Satire, im Epigramm, in der Ode, im Gelegenheitsgedicht und in der galanten Lyrik. Er ſchafft den Tendenz-, den philoſophiſchen Roman, um ſeine Ideen zu verbreiten, kämpft in „Candide“ gegen den Optimismus der Leibnitz'ſchen Lehre, im Micromégas gegen Descartes und veröffentlicht eine lange Reihe von Dramen, „Oedipe“ (1718), „Brutus“ (1730), „Zaïre“ (1732), die erſte klaſſiſche Tragödie, welche etwas wie nationale Geſchichte darſtellt, „Alzire“ (1736), „Mahomet“ (1738), am ſchärfſten und bitterſten in der Tendenz gegen den religiöſen Fanatismus und Despotismus, „Mérope“ (1737/38), „Sémiramis“ (1748), „Tancrède“ (1760), Werke, welche den Tragödien von Corneille und Racine immerhin noch am nächſten kommen. Jenem ſteht er näher als dieſem, indem er aus dem häuslichen in das öffentliche Leben zurückkehrt und das Liebesdrama

Szene aus der Komödie des Deſtouches
„Le glorieux“.
(Aus Lacroix, a. a. O.)

wieder der Behandlung großer, politiſcher und religiöſer Fragen dienſtbar macht. Er erweitert den Schauplatz und das Stoffgebiet und bringt namentlich auch das Mittelalter auf die Bühne. Der Genius Shakeſpeare's und des altengliſchen Dramas beginnt dem Klaſſicismus wieder Raum abzugewinnen, und Voltaire blickt nicht ohne ſtaunende Empfindung zu ihm herüber, nicht ohne zu ahnen, daß er über ganz andere poetiſche Kräfte verfügt, als ſie dem franzöſiſchen Geiſte zur Verfügung ſtehen. Er läßt ſich von ihm anregen und zur Nacheiferung anreizen. Es wiederholt ſich in etwas das Schauſpiel, das ſchon Dryden aufgeführt hatte. Aber der Klaſſicismus bleibt doch noch Sieger, ohne viel Schaden gelitten zu haben, und als Shakeſpeare dieſem gefährlich zu werden drohte, als die neue Kunſt immer begeiſterter auf den großen Briten hinwies, da ſtellte ſich Voltaire an die Spitze der Verteidiger der Alten und erhob im Namen der Klaſſicität Einſpruch gegen die betrunkene Wildenpoeſie.

L'abbé Prevost

Antoine François Prévoſt d'Exiles.

Auch in Frankreich erobert ſich der bürgerliche Geiſt langſam und allmählich die Litteratur. Er bringt den Realismus herauf und die Neigung

Digitized by Google

zu moraliſieren, ſowie die Rührſeligkeit. Philippe Néricault Deſtouches (1711—1723) weiſt auf das Molière'ſche Charakter- und das Intriguen-Luſtſpiel zurück und voraus auf das Familiendrama Diderots. Er durchbricht die ſtrenge Schranke, welche der Klaſſicismus zwiſchen der Welt der Tragödie und des Luſtſpiels aufgerichtet hatte, und wagte es, in ſeinem „verheirateten Philoſophen" (1727) zum erſtenmal ernſte Scenen mit heiteren abwechſeln zu laſſen. Die bürgerliche Welt hatte bis dahin nur in der Komödie eine Rolle geſpielt und war weſentlich nur dazu da, verſpottet und ſatiriſiert zu werden. Die Tragödie gehörte den Königen, den Fürſten und Helden. Jetzt beanſprucht der beſcheidene Bürger, wenn auch nicht feierlich und tragiſch, ſo doch ernſter genommen zu werden. Er erſcheint den laſterhaften Ariſtokraten gegenüber als der Verteidiger der Tugend, der Ehrbarkeit und Moral, der Unſchuld und der Reinheit der Ehe. In ſeinem ſatiriſchen Sittendrama „Le glorieux" richtet Deſtouches ſchärfere Pfeile als Molière gegen die Ariſtokratie, und es wirft ein helles Streiflicht auf die ſozialen Zuſtände, wenn wir dort auf der einen Seite den reich gewordenen Bürger ſehen und auf der anderen den heruntergekommenen Grandſeigneur, der ſich lauter Demütigungen gefallen läßt, bis er die Tochter des dünkelhaften Parvenus heimführt. In rührſeligen Schauſpielen kämpft de Lachauſſée (1692—1754) angeſichts der leichtfertigen ariſtokratiſchen Rokokokunſt für die Heiligkeit der Ehe, während in den Dramen und Romanen des Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1697—1733) und in der wundervollen Erzählung des Abbés Antoine François Prévoſt d'Exiles (1697—1763) „Manon Lescaut" die Lüſternheit, Sinnlichkeit und weiche Üppigkeit des Rokoko mit der Sentimentalität und Thränenſeligkeit, dem Idealismus und der Jugendſchwärmerei des Rouſſeau'ſchen „homme sensible", ariſtokratiſches und demokratiſches Empfinden eigenartig verſchmilzt. Das ergiebt auch einen eigenartigen Spiel voller Koketterie und Raffinement, voller Künſteleien und Geſchraubtheiten, aber dabei voll eines lebendigen ſcharfäugigen Realismus, der ſich in die Beobachtung der Außen- und der Innenwelt tief einbohrt und durch Wahrheit der Pſychologie, wie durch echte und ſtarke Gefühlstöne überraſcht.

Die deutſche Poeſie.

In der deutſchen Litteratur ſieht es zu dieſer Zeit noch ganz unwirtlich aus, und kaum vermag man das Land den Kulturländern zuzurechnen. Die jammervollen politiſchen und wirtſchaftlichen Zuſtände, die deſpotiſche Gewalt- und Willkürherrſchaft der Fürſten und das Polizeiregiment verhindern jede freiere Bewegung und jeden Aufſchwung des Geiſtes. Noch immer fehlt es an einem rechten Innenleben, an einem eigentlich litterariſchen

Chriſtian Thomaſius.
Nach dem Kupferſtich von M. Bernigroth.

Bedürfnis, und die national-patriotiſchen Dichter und Schriftſteller ſpielen die Rolle von Predigern in der Wüſte. Tiefe Klüfte ſcheiden die einzelnen Geſellſchaftsſchichten voneinander, und nicht einmal die Sprache ſchlingt ein Einheitsband um das deutſche Volk. In den höfiſchen Kreiſen und in allen, die auf eine feinere geſellſchaftliche Bildung Anſpruch erheben, herrſcht das Franzöſiſche und lieſt man nur franzöſiſche Bücher. Hier blickt man mit Verachtung auf alles Einheimiſche, auch auf die Sprache, herab, und man vermag ſie nicht einmal richtig zu ſprechen, wie es noch ein Friedrich II. nicht vermochte. Der Gelehrtenwelt ergeht es nicht viel beſſer. **Chriſtian Thomaſius** (1655—1728) hatte allerdings gegen Ausgang der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts den revolutionären Schritt gewagt und trotz des zornigen Widerſpruches der Zunft vom Katheder einer deutſchen Univerſität herab Vorleſungen in deutſcher Sprache gehalten. Einige fanden auch nach und nach den Mut, ihm darin zu folgen. Er ſchlug eine erſte dürftige Brücke über die Kluft, welche Volk und Gelehrtenwelt, gelehrte und nationale Bildung voneinander getrennt hielten, und ſuchte durch eine Zeitſchrift „Monatsgeſpräche“ die Wiſſenſchaft weiteren Kreiſen

Digitized by Google

zugänglich zu machen, sowie ihr etwas von dem Geiste pedantischer Schwerfälligkeit zu rauben. Er war ein freier, aufgeklärter Mann, der auch ins öffentliche Leben eingriff, gegen die Scheußlichkeiten der Hexenprozesse und der Justizpflege, gegen die Folterqualen auftrat, aber diese edlen, freien Menschen, diese Männer des Fortschritts, diese Prediger in der Wüste, eilen ihrer Zeit immer weit voraus, und die Kultur selbst einer kleinen Masse folgt ihnen nur langsam nach. In der deutschen Gelehrtenwelt herrscht noch während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Geist, gegen den Thomasius angekämpft hatte. Die Professoren sind schwerfällige, plumpe Gesellen, dürre Pedanten, die den Kopf voll von einer unfruchtbaren Gelehrsamkeit haben und, erzogen im Studium der lateinischen Sprache, nur ein barbarisches Deutsch zu schreiben vermögen. Ihrer Wissenschaft fehlt es noch immer an allem Zusammenhang mit dem Leben, mit dem Volk, mit der Öffentlichkeit. Der Bürger aber steckt voll von Furcht und Bedientensinn und lebt ein dumpfes, enges, trauriges Philisterdasein, dem überhaupt das Bedürfnis nach einem Buche abgeht. Nur mit seinem religiösen Empfinden erhebt er sich in die Welt eines idealeren Geisteslebens. Deutschland war ein Gespött seiner Nachbarn. „Allemand" bedeutete den Franzosen soviel wie „dummer, täppischer Mensch", die deutsche Sprache galt ihnen als eine barbarische, besonders da die Deutschen selbst bei ihrer widerlichen Sprachmengerei sie zu verachten scheinen: „Von den Deutschen," erklärte Rivarol, „hat Europa es gelernt, die deutsche Sprache geringzuschätzen," und noch im Jahre 1740 sprach uns Mauvillon den Geist überhaupt ab: „Nennet mir einen deutschen Dichter," rief er, „welcher aus eigener Kraft ein Werk von einigem Rufe geschaffen hat. Ich wette, daß ihr es nicht könnt."

Der Pietismus hatte dem religiösen Leben eine Richtung auf das Gemütvolle, Innige und Innerliche gegeben, aber auch die deutsche Blödigkeit, die Weltscheu und Ängstlichkeit, das süßlich-weibische und jämmerlich-demütige Wesen vermehrt. Je mehr er zur Herrschaft gelangte, desto mehr veräußerlichte er. Versteckter Hochmut bei zur Schau getragener Demut, Selbstgerechtigkeit, Unduldsamkeit und Verfolgungswut kennzeichneten seine spätere Entwickelung. Der Pietismus auf der einen Seite, auf der anderen Seite die Philosophie Christian Wolffs (1679—1754) bezeichnen die Gegensätze der deutschen Bildung. Sie bekämpfen, sie ergänzen sich. Wolff popularisierte die verflachten Leibnitz'schen Ideen und war der „Lehrer der Deutschen im Denken". In einer Zeit des allgemeinen Skepticismus, da Locke das Vertrauen zur Metaphysik erschüttert hatte, wagte er mit deutscher Gründlichkeit noch einmal im mathematischen Geist des 17. Jahrhunderts ein System aufzubauen, das einige Zeit lang aufs höchste angestaunt und bewundert wurde. Seit den dreißiger Jahren eroberte sich seine Philosophie als Modephilosophie die ganze gebildete Welt Deutschlands. So schwer-

fällig ſie ſich bewegte, ſo ſehr es ihr an Tiefe, an Erfahrung und an Leben fehlte, ſo nahm doch in ihrer Schule der deutſche Geiſt endlich eine Richtung auf das Inhaltliche. Hatte der Pietismus das Gemütsleben befruchtet, ſo Wolff den Verſtand. Mit ihm ging der Rationalismus über Deutſchland empor.

Chriſtian Wolff.
Nach einem Stich von J. Haid.

In der Poeſie kämpfte im Anfang noch der Geſchmack der ſchleſiſchen Schule Hoffmannswaldaus und Lohenſteins mit dem neuen franzöſiſchen Geſchmack, der bei den ſächſiſchen und preußiſchen Poeten Eingang gefunden hatte. Natürlich verſchwindet jener mehr und mehr, um dem der Nüchternheit und Verſtändigkeit das ganze Feld zu überlaſſen. Viele ſuchten zuerſt noch durch eine bombaſtiſch-ſchwulſtige Ausdrucksweiſe zu beſtechen und wendeten ſich dann den klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen zu. Die Anregungen und Vorbilder kommen zugleich von England und Frankreich her. Der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) trat noch wenige Jahre vor ſeinem Tode mit einer Überſetzung von Thompſons Jahreszeiten an die Öffentlichkeit. Eine innere Verwandtſchaft mußte ihn zu dem engliſchen Poeten hinziehen. Er iſt künſtleriſch bei weitem nicht ſo weit wie dieſer, und man bemerkt, daß er auf einer nicht annähernd ſo großen und reichen künſtleriſchen Vergangenheit fußt. Aber er hat die Richtung auf das gleiche Ziel. Selbſtändig findet er den Weg, der zur Erneuerung der Kunſt führen ſollte. Eine tiefe Begeiſterung für die landſchaftlichen Schönheiten und das ländliche Leben, eine große Blumenliebhaberei läßt auch ihn ſich zur Natur zurückfinden, zur Beobachtung und zum wiſſenſchaftlichen Realismus. Er ſchreibt Bände voll „phyſikaliſcher

und moraliſcher Gedichte“: „Irdiſches Vergnügen in Gott“, entſetzlich einförmige Gedichte, ewige Wiederholungen, welche die ganze Pedanterie des damaligen deutſchen Geiſteslebens empfinden laſſen. Mit peinlicher Genauigkeit beſchreibt er ſeine geliebten Blumen, Blättchen für Blättchen, Staubfädchen für Staubfädchen, — aber die deutſche Dichtung kommt doch von den Büchern weg, ſie will nicht mehr bloß nachempfinden und durch anderer Brillen ſchauen. Und aus den ſchleſiſchen Landen kam auch noch einer, der ſchon etwas brachte von dem, was der Kunſt vor allem notwendig war: Inhalt. Wußte Brockes eigen zu ſehen, ſo drang Johann Chriſtian Günther (geb. am 8. April 1695 zu Striegau, geſt. am 15. März 1723 zu Jena) in die Innenwelt ein. Er hat wirklich etwas erfahren, und er beſitzt den echt lyriſchen Wahrheitsdrang, den Drang und den Mut, ſich vollkommen zu enthüllen und bloßzuſtellen. Eine phantaſievollere und leidenſchaftliche Natur, die ſich in das Leben nicht zu ſchicken wußte. Mit der Welt zerfallen, ſuchte er ſich zu betäuben, verkam im Säuferweſen und ging früh im Elend zu Grunde. Die Kämpfe, die er in ſich ausgefochten, ſeinen wilden Lebensdrang, ſeine Sinnlichkeit, ſeine Roheit, ſeine Verzweiflung und Reue, ſeine idealen Gefühle: das alles hat er mit den künſtleriſchen Mitteln, die der Zeit zu Gebote ſtanden, als ein echter Wahrheitsapoſtel und oft rückſichtslos zum Ausdruck gebracht. Unter all den Reimern und platten Verſemachern, den geiſt- und empfindungsloſen Waſſerpoeten der Zeit, den Hamburger Operntextdichtern und den Hofpoeten, den „modern aufgeputzten Pritſchmeiſtern“, wie Ulrich von Koenig, dem Nachfolger Beſſers am Dresdener Hofe, bedeuten nur Brockes und Günther etwas wie eine fortſchreitende Entwickelung.

J. C. Günther.

Nach dem Muſter der engliſchen moraliſchen Zeitſchriften ſuchte man auch in Deutſchland durch wiſſenſchaftliche und kritiſche Blätter die Bildung

Digitized by Google

zu heben und zu veredeln. In Zürich erſchienen ſeit 1721 die „Discourſe der Maler“, in Hamburg ſeit 1724 der „Patriot“, in Leipzig die „vernünftigen Tadlerinnen“ (1725) und der „Biedermann“ (1727). Hamburg, Leipzig und Zürich bilden nunmehr die Vororte der deutſchen Litteratur. In Brockes und in Hagedorn gipfelt die Hamburger Poeſie, Bodmer, Breitinger und Haller vertreten die Schweizer Litteratur, Gottſched regiert von Leipzig aus ihre Geſchicke.

Johann Chriſtoph Gottſched (zu Judithenkirchen bei Königsberg am 2. Februar 1700 geboren und geſtorben am 12. Februar 1766), ein Geiſt wie Martin Opitz, künſtleriſch-ſchöpferiſch noch geringer beanlagt als dieſer, und darum auch in der Kritik ohne alle feineren Inſtinkte, und ohne alles originelle Urteil, ſteht immerhin auf der Höhe des Geſchmacks, bis zu welcher ſich in den dreißiger Jahren die deutſche Litteratur erhoben hatte. Damals iſt er der unbeſtrittene Führer, Geſetzgeber, Schulmeiſter und Reformator, der den deutſchen Namen im Ausland geachtet machen will und überall die Ausſichten auf etwas Beſſeres eröffnet. Daß er die Boileau'ſche Äſthetik predigte und die Schöpfungen des franzöſiſchen Klaſſicismus als Muſterſchöpfungen aufſtellte, iſt faſt ſelbſtverſtändlich. Ein Sohn des kühlen preußiſchen Oſtens, herangewachſen in der Luft der ſächſiſchen Bildung, konnte er wohl nicht gut anders, als die elegante, korrekte und nüchterne franzöſiſche Poeſie als die vornehmſte und edelſte empfinden, und als ein Kind ſeiner Zeit erkannte er natürlich in der Dichtung nur das platteſte formaliſtiſche Prinzip, ſah ſie für eine Übung des Witzes und Verſtandes an und ſchätzte nichts als ihren Nützlichkeitswert. In den ſächſiſchen Landen war ein Kulturboden vorbereitet, aus dem eine Litteratur hervorgehen konnte. Unter all den zahlloſen deutſchen Kleinſtaaten bildete Sachſen einen Großſtaat, und der ſächſiſche Hof eiferte von allen deutſchen Höfen dem von Verſailles mit dem vollkommenſten Erfolge nach. Der verſchwenderiſchſte Luxus herrſchte dort, aber auch der regſte und lebendigſte Kunſtſinn. Ein Feſt drängte das andere, eine Schauſtellung die andere. Das Dresdener Hoftheater ſtand in glänzendſter Blüte. Freilich war es eine durchaus fremde Kunſt, die mitten im Herzen Deutſchlands Pflege erfuhr: italieniſche Kapellmeiſter oder vollkommen italieniſierte Kapellmeiſter wie Haſſe, italieniſche Sänger und Sängerinnen und franzöſiſche Schauſpieler beherrſchten die Bretter, auf welche die arme deutſche Kunſt keinen Zutritt fand. Von dieſem Hofe her empfing das ſächſiſche Volk immerhin Sinn für Eleganz und geſellſchaftliches Formenweſen, der das vielfach Rohe und Brutale der ſonſtigen deutſchen Kultur zurückdrängte; es gewann Geſchmack am Luxuriellen, am Schönen, am Heiteren und Feſtlichen, und ein leichterer weltlicher Geiſt trat an die Stelle des kirchlichen Kopfhängertums. Der einſeitige Religioſismus ward durchbrochen, und in Sachſen dachte man freier und aufgeklärter als in den meiſten übrigen

Tab. III.
IO CHRISTOPHORVS GOTTSCHEDIVS
Philoſophration. et tranſcend. P.P.O. Poeseos extraord:
in Acad. Lipſiensi majoris Princ. Collegii collegiatus
societatis scientiarum Berolinenſis Membrum.
nat. d. 2. Febr. A.S.R. MDCC.

Johann Chriſtoph Gottſched.

Nach einem Gemälde von A. M. Werner geſtochen von J. J. Haid.

Digitized by Google

LUDOVICA ADELGUNDA
VICTORIA KULMIA.
Ioh. Chr. Gottschedii Profess. Lipsiensis
Coniux
nata Gedani d. XI. April MDCCXIII.

Ludovica Adelgunde Gottſched.
Nach einem Gemälde von Haußmann geſtochen von J. J. Haid.

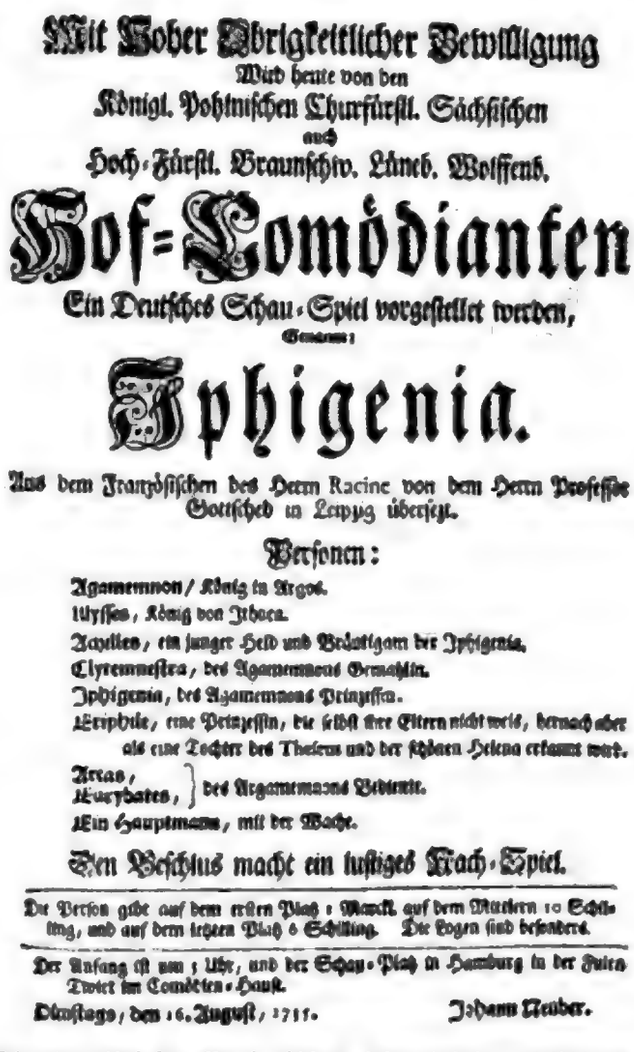
Digitized by Google

Gegenden Deutſchlands. Man lernte äſthetiſche Bedürfniſſe kennen und genoß aus unmittelbarer Nähe die Werke der vollendetſten Zeitkunſt. Leipzig als Mittelpunkt des deutſchen Buchhandels und Sitz der damals hervorragendſten deutſchen Univerſität, ebenſo angeſehen als Gelehrten- wie als Handelsſtadt, barg in ſeinen Mauern eine wohlhabende und intelligente Bevölkerung, welche Dresden nahe genug war, daß ſie von dorther in ihren geſellſchaftlichen Sitten und Formen her beeinflußt werden konnte. Die gelehrten und die bürgerlichen Kreiſe verlernten etwas von ihrer Pedanterie und ſteifen Schwerfälligkeit und fanden Geſchmack an eleganterer Weltlichkeit. Andererſeits aber auch war man dem Hofe und der höfiſchen Kunſt fern genug, daß man ſein bürgerliches und deutſches Weſen beſſer wahren konnte. Hier war Raum für eine deutſche Poeſie und ein deutſches Theater, die ſich allerdings dem Einfluſſe der ſächſiſchen Ausländerei nicht entziehen konnten, aber dieſer Ausländerei auch ihr Entſtehen verdankten.

Friederike Caroline Neuber.
Nach einem Stich von Weger.

Uns erſcheint Gottſched als der Typus eines gelehrten Pedanten, unter den pedantiſchen Gelehrten ſeiner Zeit erſcheint er als ein Weltmann. Der Profeſſor der Leipziger Univerſität beſitzt den Mut und das leichte Blut, zum Volkstheater herabzuſteigen und mit den armſeligen, verachteten, von Stadt zu Stadt umherziehenden Komödiantenbanden in Verbindung zu treten. Er iſt ein Mann der That. Es genügt ihm nicht, ſeine Gedanken einer Bühnenreform, die ihm vor allem am Herzen lag, durch Wort und Schrift zu verkünden. Dieſe Reformgedanken ſind die eines Mannes, der Reinlichkeit und Sauberkeit liebt, eines bürgerlichen Geiſtes,

der wie Hans Sachs nichts von Schmutz und ſchmutzigen Worten leiden mag, eines gebildeten Mannes, der Sinnvolles auf der Bühne ſehen, geiſtig von ihr angeregt ſein will. Er bekämpft die Oper, die in Hamburg völlig verfallen und in Auflöſung begriffen, ganz in äußerlichſtes Ausſtattungs- und Dekorationsweſen verkommen war, er bekämpft die Litteratur der Haupt- und Staatsaktionen und er vertreibt den Hanswurſt von den Brettern. Er erneuert mit beſſerem Erfolge die Beſtrebungen Johannes Velthens und führt, das franzöſierte Hoftheater in Deutſchland vor Augen, das klaſſiſche Drama der Franzoſen auf die öffentliche Bühne. Er knüpft wieder ein Band zwiſchen dem Theater und der Litteratur. Unter den damaligen Schauſpielerwandertruppen zeichnete ſich am meiſten die ehemalige Haakiſche oder Hofmanniſche Komödiantengeſellſchaft aus, die ihren Stammbaum auf Velthens „berühmte Bande“ zurückführte, jetzt unter der Prinzipalſchaft Johann Neubers (1697—1759) ſtand und in Leipzig einen ihrer Hauptſtützpunkte beſaß. Der eigentlich leitende Geiſt aber war Neubers Gattin, Friederike Karoline Neuber, geborene Weißenborn (1697 bis 1760), die damals hervorragendſte deutſche Schauſpielerin. Gottſched wußte ſie für ſeine Gedanken zu erwärmen, und dank der höheren Leipziger Bildung konnte ſie es wagen, mit dem günſtigſten äußeren Erfolg ſtatt der bisherigen Haupt- und Staatsaktionen und Hanswurſtpoſſen Überſetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen franzöſiſcher Tragödien und Komödien aufzuführen. Gottſched ſelbſt brachte frei nach Addiſon 1732 einen „ſterbenden Cato“ zuſammen, während ſeine treueſte Mitarbeiterin, ſeine Frau, Luiſe Adelgunde Victorie Gottſched, geborene Culmus (1713—1762), vor allem



Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
Wird heute von den
Königl. Pohlniſchen Churfürſtl. Sächſiſchen
auch
Hoch-Fürſtl. Braunſchw. Lüneb. Wolffenb.
Hof-Comödianten
Ein Deutſches Schau-Spiel vorgeſtellet werden,
Genannt:
Iphigenia.
Aus dem Franzöſiſchen des Herrn Racine von dem Herrn Profeſſor Gottſched in Leipzig überſetzt.
Perſonen:
Agamemnon, König in Argos.
Ulyſſes, König von Ithaca.
Achilles, ein junger Held und Bräutigam der Iphigenia.
Clytemneſtra, des Agamemnons Gemahlin.
Iphigenia, des Agamemnons Prinzeſſin.
Eriphile, eine Prinzeſſin, die ſelbſt ihre Eltern nicht weis, hernach aber als eine Tochter des Theſeus und der ſchönen Helena erkannt wird.
Arcas, Eurybates, } des Agamemnons Bediente.
Ein Hauptmann, mit der Wache.
Den Beſchluß macht ein luſtiges Nach-Spiel.
Die Perſon gilt auf dem erſten Platz 1 Mark, auf dem Mittlern 10 Schilling, und auf dem letztern Platz 6 Schilling. Die Logen ſind beſonders.
Der Anfang iſt um 5 Uhr, und der Schau-Platz in Hamburg in der Fulta Twiet im Comödien-Hauß.
Dienſtags, den 16. Auguſt, 1735. Johann Neuber.

Theaterzettel der Neuber'ſchen Schauſpielergeſellſchaft aus Hamburg vom 16. Auguſt 1735.
(Nach dem Original der Hamburger Stadtbibliothek.)

das Feld des Luſtſpiels beackerte. Die Neuberin aber breitete auf ihren Wanderzügen ſiegreich den neuen Geſchmack aus, und andere Truppen ſührten das Werk fort, das ſie begonnen hatte.

Ungefähr in derſelben Richtung, wie Gottſched, arbeiteten zur gleichen Zeit in Zürich **Johann Jakob Bodmer** (1698—1783) und **Johann Jakob Breitinger** (1701—1776) gleich jenem Schultheoretiker und ohne eigentliche Schöpfungskraft. In ihren äſthetiſchen und kritiſchen Schriften verbreiteten ſie ſo ziemlich die gleichen Anſchauungen wie der Leipziger Profeſſor, und es herrſchte längere Zeit das beſte Einvernehmen zwiſchen den Waffenbrüdern. In den vierziger Jahren aber treten lebendiger die Gegenſätze der Leipziger und Schweizer Schule hervor und führten zu einer

Johann Jakob Bodmer.
Nach einem Gemälde von J. C. Fuesli geſtochen von Kaulen 1758.

heftigen litterariſchen Fehde, die allerdings, wie ſie von den Beteiligten ausgefochten wurde, über den Wortſtreit und leeres Schulgezänk nicht weit hinauskam, aber doch, mochte es auch den ſtreitenden Parteien nicht klar bewußt ſein, eine Ausſicht auf weite Geſichtspunkte erſchloß. Die Leipziger Äſthetik ſog ihre Nahrung aus der Luft der damals internationalſten deutſchen Stadt, der Geiſt der Großſtadt lebte in ihr und der neueſten Bildung. Sie ſtand mit dem Salon in Verbindung und ging auf das Elegante aus, auf das Elegante und Flache. Angeflogen von der neueſten Bildung, kehrte ſie das Verſtändige und Nützliche vor allem hervor, und das Trocken-Nüchterne und Schwungloſe, das die Sachſen den Schleſiern gegenüber ins Feld geführt hatten, triumphierte in ihr. Die Leipziger Bildung war mehr von weltlicher als geiſtlicher Geſinnung; ſie konnte nicht mehr religiös ſchwärmen, das Chriſtentum hatte einen rationaliſtiſchen Anſtrich bekommen und war bereits mit einigen Aufklärungstendenzen durchſäuert. Die Kultur, wie ſie in den weiteſten deutſchen Volkskreiſen verbreitet war, entſprach hingegen mehr der Züricher Provinzial- und Kleinſtadt-Kultur als der Leipziger Großſtadt- und „Klein-Paris“-Bildung. Alles

Breitinger.
Nach einem Gemälde von J. H. Heidegger geſtochen von J. J. Haid.

höhere Geistesleben gipfelte und wurzelte noch im Religiösen. Gottscheds Hauptaufmerksamkeit ward vom Theater gefesselt, Bodmer und Breitinger schwärmten von einem religiösen Epos. In der Schweiz herrschte noch ein strenges, finsteres Christentum, von alters her nahe verwandt mit dem englischen Puritanismus. Bodmer und Breitinger lebten in dessen Gesinnungen, wie Milton in denen des Puritanismus, mochten auch alle Drei über die dumpfe Beschränktheit der kleinen Geister erhaben sein. So erblickten die Schweizer die höchste Vollendung aller Poesie in Milton, während Gottsched sie bei Boileau und den Franzosen suchte. Wer sollte den deutschen Dichtern als Muster und Beispiel voranleuchten, jener oder diese? Bodmer und Breitinger führten jedenfalls die Sache einer nationaleren Kunst; indem sie die Engländer den Franzosen entgegenstellten, traten sie für eine Poesie ein, die den Deutschen stammverwandtlich näher, vertraulicher und sympathischer war. Sie schöpften ihre ästhetischen Anschauungen aber auch aus einer Dichtung, die in der That eine weit echtere Dichtung war als die Boileau'sche Schriftstellerdichtung, sie griffen in die Vergangenheit und zu einer Kunst zurück, die noch bei weitem nicht so dem Auflösungsprozeß verfallen war, wie die Poesie der modernsten Salon-Großstadtbildung, aus welcher Gottsched schöpfte. Sie empfanden wieder lebendiger den Wert der Einbildungskraft und betonten deren Bedeutung gegenüber dem platten Rationalismus, mit welchem Gottsched im Sinne der Franzosen gegen die Wunder bei Milton und Homer ankämpfte, gegenüber seiner nüchternen Verständigkeit, die in jedem lebendigeren Bild und Vergleich den gefürchteten alten Lohenstein'schen Schwulst witterte. Indem sie die malerischen und beschreibenden Elemente bei Milton hervorhoben, gaben sie der Kunst wieder eine Richtung auf das Sinnliche und unmittelbar Vorstellbare. Gottsched kämpfte noch für eine Poesie, die in den letzten Zügen lag und gegen welche sich bereits überall in Europa die Stimmungen regten. Die Kunst machte in der That eine Entwickelung durch, die zunächst wieder Milton „moderner" erscheinen ließ als die Gottsched'schen Muster, und so bewiesen die Schweizer wie die feinere Witterung für das Volkstümliche, Deutsch-Eigene und Kernhafte, so auch für das Kommende, und hatten den ganzen Erfolg auf ihrer Seite.

In dem Streit mit den Schweizern ging Gottscheds Ansehen und Einfluß auf die deutsche Litteratur für immer dahin. Er verlor alle Verbindungen mit der aufstrebenden Litteratur. Seine Eitelkeit, seine Rechthaberei, sein schulmeisterliches Wesen, das mit dem Stock in der Hand die Reform betrieb, entfremdete auch die ihm früher zur Seite standen, und seine Stellungnahme gegen Klopstock und die Lessing'sche Kritik machten ihn vollends unmöglich. Er ward zu einem Gegenstand des Spottes und ist bis heute eine Art Popanz in der Geschichte unserer Kunst geblieben. Mit ihm, dem echten und rechten Schulmeister, schließt eine Jahrhunderte

lange Periode der deutſchen Litteratur charakteriſtiſch ab, eine Periode, in der die Poeſie vorwiegend in der Studierſtube aufwuchs, gelehrten Charakter trug und vom Staub der Schule bedeckt war. Seit dem Niedergang der ritterlichen Poeſie hatte ſie dieſes Weſen angenommen und weder in den Zechen der Meiſterſänger, noch in den Hörſälen der Humaniſten und in den Gymnaſien der Reformatoren, noch auch in den Tagen der Gryphius und Opitz überwinden können. Eine freie Kunſt, eine Kunſt der Künſtler, eine Kunſt der reinen Geſtaltungsfroheit, der Phantaſiefreude und überquellenden Gefühlslebens, wie ſie die anderen Nationen längſt beſaßen, — endlich wird ſie auch über Deutſchland glänzend aufgehen.

Friedrich von Hagedorn.

Wie ſich Gottſched und die Schweizer in der Theorie widerſtrebten und ergänzten, ſo ſtanden als ausübende Poeten der Hamburger Patricier Friedrich von Hagedorn (1708—1754) und der Berner Arzt und Naturforſcher Albrecht von Haller (1708—1777) im Gegenſatze zu einander und bezeichneten die Gegenpole der damaligen höchſten deutſchen Bildung. Hagedorn iſt das Weltkind und beſitzt weltſtädtiſche Manieren; er hat bei den epikureiſchen und ariſtokratiſchen Salonpoeten der Franzoſen und Engländer, bei den Chapelle, Chaulieu und Matthew Prior gelernt und dichtet in glatten, hübſchen Verſen, die an Eleganz und Leichtigkeit der Sprache für jene Zeit das Vollendetſte darſtellten, Anakreontiſche Liedchen, die, ſo harmlos und zahm ſie waren, doch als Aufforderung, das Leben froh zu genießen, dem armen, demütigen, pietiſtiſch verknöcherten deutſchen Bürger wunderbar feurig und leidenſchaftlich ins Ohr klingen mußten. Dieſer erwacht aus ſeinem Schlaf und reckt die ſteifen, ſchweren Glieder, ob ſie wohl wirklich zu einem Tänzchen taugen. Er wagt das Geſangsbuch beiſeite zu legen und wirft mannhaft ſeine Blödigkeit ab, um mit anderen

heiteren Jünglingen und Jungfrauen ein munteres geſelliges Liedchen anzuſtimmen. Und ſittig geht es dabei zu, wohl noch immer recht ſteif und pedantiſch, aber auch nicht ſo frech und ausgelaſſen, wie in der Umgebung der Ninon de l'Enclos oder bei den Gelagen des „Cadeau“.

Albrecht von Haller.

Dafür war Albrecht von Haller ein ernſter und tiefer Geiſt, ein vornehmer Gelehrter, der auf der Höhe der Wiſſenſchaft ſeiner Zeit ſtand, und ein tüchtiger Denker. Er beſaß etwas von der Natur des von ſeinen Landsleuten Bodmer und Breitinger ſo laut geprieſenen Milton, deſſen Sinn für das Erhabene und Großartige, deſſen ſtrenge und feierlich prieſterliche Religioſität. Die Phantaſie kommt bei ihm ſtärker zum Durch-

Digitized by Google

bruch, und ſtatt wie Hagedorn in die „gute Stube“ führt er uns in die Landſchaft hinaus. Aber ſeine malende und beſchreibende Poeſie wagt ſich an einen ganz anders großartigen Stoff, an ganz anders mächtige Bilder, als noch der ängſtliche Brockes. Er feiert die Scenerie der Alpen und preiſt das geſunde, kräftige, unverdorbene Hirtenvolk, das ſie bewohnt, wie Thomſon auf ſeinen Landsmann Rouſſeau vorherdeutend. Und in ſeine Schilderungen flicht er ernſte Gedanken ein, Gedanken und mehr als nur ſpießbürgerliche platte Sprüchlein, ſo in allem die Erhabenheit, die Schwere und das Geiſtestiefe der kommenden Poeſie ankündend. Kann man in Hagedorn einen Vorläufer Wielands, in Haller einen Bahnbrecher Klopſtocks erblicken, ſo ſteckt in dem Satiriker Chriſtian Ludwig Liscow (1701—1760) etwas von dem Blute Leſſings. Er kommt aus der Schule des franzöſiſchen Skepticismus und der engliſchen Aufklärung und ſpottet in verhältnismäßig vortrefflicher Proſa über den Bedientenſinn ſeiner Zeitgenoſſen, die dumpfe Orthodoxie und die pedantiſchen Gelehrten.

Ein etwas jüngeres Poetengeſchlecht, das zuerſt noch mit Gottſched zuſammengegangen war, trennte ſich von dieſem und ſcharte ſich um das Banner einer neuen Zeitſchrift, um die „Bremer Beiträge“ (1744), zu deren Begründung Karl Chriſtian Gärtner (1712—1791), der eigentlich kritiſche Kopf der Geſellſchaft den Anſtoß gegeben hatte. Zu ihm geſellten ſich u. a. die geiſtlichen Liederdichter Johann A. Ebert und J. A. Cramer, die beiden Brüder Johann Elias (1718—1749) und Johann Adolf Schlegel (1721—1793), der erſtere, der talentvollere und der begabteſte Dramatiker der Gottſched'ſchen Richtung; mit ſeinem Hermannsdrama wich er von der üblichen Behandlung antiker Fabeln ab und brachte einen nationalen Geſchichtsſtoff auf die Bühne und ſchrieb auch, an Holberg ſich anlehnend, mehrere Luſtſpiele, ſo den „Triumph der guten Frauen“, den Leſſing noch für die beſte deutſche Komödie erklärte. Außerdem J. Fr. Wilh. Zachariä (1726—1777), am bekannteſten durch ſein komiſches Heldengedicht aus dem Univerſitätsleben „Der Renommiſt“, welches den alten, rohen Pennalismus, der noch bei den raufluſtigen Jenenſer Studenten fortlebte, dem modernen Leipziger galanten Stutzertum mit draſtiſcher Komik entgegenſtellte. Gottlieb Wilhelm Rabeners (1714—1771) ſanften und harmloſen, leicht und gefällig geſchriebenen Satiren auf allerhand Zeit- und Modethorheiten bildeten im 18. Jahrhundert ein Lieblingsbuch der bürgerlichen Geſellſchaft. Auch Chriſtian Fürchtegott Gellert (1715—1769) gehörte dem Kreiſe an, der volkstümlichſte, von allen Dichtern des 18. Jahrhunderts einzige Poet, deſſen Schriften ſchon damals in alle Kreiſe eindrangen, bei Adeligen und Bürgern, Gelehrten und Ungelehrten, Proteſtanten und Katholiken gleich gefielen und zum erſtenmal etwas wie ein geiſtiges Einheitsband um die ſonſt ſo getrennten Kaſten des deutſchen Volkes ſchlangen. Hier waren die Klüfte überbrückt, hier trat das allen Teilen der Nation

Gemeinſame des Weſens, des Denkens und Fühlens, des ganzen Kulturbeſitzes deutlich hervor, und ſo gewährt uns die Poeſie Gellerts einen klaren Einblick in den eigentlichen Beſtand der deutſchen Bildung um die Wende des 18. Jahrhunderts, in den Charakter und die geiſtigen Bedürfniſſe der Nation. Seine „Fabeln und Erzählungen“ (1746—1748) verſchafften ihm vor allem anderen ſein Anſehen. Sie machten ihn zu unſerem deutſchen Lafontaine, aber Gellert lehnt ſich ſo eng an ſein Volk und ſeine Zeit an, er ſchöpft ſo ſehr nur aus dem ihm wirklichen Nahen und Vertrauten, und der nationalen und kulturellen Unterſchiede zwiſchen einem Lafontaine und Gellert ſind ſo viele und große, daß er mit Recht

C. F. Gellert.

Nach einem Gemälde von A. Graff geſtochen von M. Steuda.

ſich für ein Original halten und die Bezeichnung als eines bloßen Nachahmers des Franzoſen von ſich ablehnen konnte. Eigentliche äſthetiſche Bedürfniſſe wie dieſer beſitzt er noch nicht. Er hat wie Hagedorn und als Kind der Leipziger Kultur nur erſt gelernt, die Schwerfälligkeit und Mühſeligkeit des ſprachlichen Ausdrucks zu überwinden und bequeme, leicht faßliche Verschen zu ſchreiben, die für jene Zeit ein Wunder der Eleganz ausmachten. In dieſen Verschen erzählt er bekannte Fabeln und eigenerfundene kleine Geſchichtchen, wie ſie ihm das Leben in den Schoß warf, behäbig und oft breitſpurig, vor allem aber als ein gemütlicher Plauderer, der ſich als braver Familienonkel allen guten Deutſchen empfahl. Eine ſchlichte, gutherzige und milde Frömmigkeit, die nichts Unduldſames an ſich hatte und darum noch aufklärend und befreiend wirken konnte, zeichnete ihn aus. Dazu hatte ſein Chriſtentum noch einen rationaliſtiſchen Anflug und lebte vor allem von praktiſcher Moral. Moraliſch zu belehren, die wackere Weisheit hausbackener Alltagsmoral in ſchlichten Verschen zu verbreiten, darauf iſt ſein Beſtreben gerichtet. Der beſcheidene, ſtille und verlegene Univerſitätsprofeſſor verkörpert das deutſche Volk jener Zeit. Da iſt noch nichts von Schwung und Größe, von Kraft und Leidenſchaft. Man träumt von keinen idealen Ländern. Man denkt keine großen Gedanken. Man wagt nicht, frei über ſich ſelbſt zu beſtimmen. Man lebt kein Leben der Öffentlichkeit. Die Politik, die den Engländer jener Zeit ſo leidenſchaftlich erregte, iſt für den Deutſchen nicht vorhanden. Schweigend läßt er die hohe Obrigkeit über ſich walten und verfügen. Der Poliziſt iſt ſein Schrecken und ſein Heil, ſein Teufel und ſein Gott. Sein ganzes Denken, Wollen und Fühlen liegt im Häuslichen und Familiären eingeſchloſſen. Ein Spaziergang ins Freie, eine Predigt am Sonntag, ein Kaffeekränzchen, das ſind die großen Feſtgenüſſe ſeines Daſeins, die Kirche und die Schule die einzigen öffentlichen Gebäude, von denen er weiß. Die Kindererziehung liegt ihm, der noch ganz ausſchließlich Familienmenſch iſt, vor allem am Herzen, und auch in Gellert ſucht er, was dieſer auch nur ſein will: den Pädagogen, den Lehrer.

Auf den verſchiedenen Wegen, welche einerſeits die naturbeſchreibende und moraliſche Lehrpoeſie von Brockes und Haller, andererſeits die Anakreontiſche Lyrik Hagedorns, nach einer dritten Richtung hin wiederum Gellert eingeſchlagen hatte, ſtellen ſich noch zahlreiche Poetlein ein, die ſchlecht und recht die alten Weiſen pfeifen, während ſchon ringsum die Morgenröte eines neuen Tages leuchtet. Als brave Nachahmer verſuchen ſie ſich dann auch in den neuen Tönen, ſo gut es eben geht. Das Banner der „Bremer Beiträge“ mag gewiſſermaßen als das Feldzeichen dieſer Schar kleiner Geiſter gelten. Der Geiſt, der in dieſer Zeitſchrift zum Ausdruck kam, der der gegenſeitigen Durchdringung Gottſched'ſcher und ſchweizeriſcher Kunſtanſchauungen, franzöſiſcher und engliſcher Einflüſſe, wobei die ſchweizeriſch-

engliſchen Elemente das Übergewicht ausmachten, erhielt ſich noch lange in der Litteratur fort. Und noch in den erſten Jahrzehnten unſeres Jahrhunderts genoſſen in bürgerlichen Kreiſen die Namen Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Pfeffel und Gleim eines ſchöneren Ruhmes als ein Goethe und Schiller. Denn nur ſehr allmählich reift die Maſſe zum Verſtändnis neuer Kunſtbewegungen heran und bleibt immer um einige Jahrzehnte hinter der Entwickelung zurück, freilich um auch dann nur autoritätsgläubig ihre Größe zu preiſen.

Ein Offizier Friedrichs des Großen, Ewald von Kleiſt (1715—1759), in der Schlacht bei Kunersdorf tödlich verwundet, kam in der beſchreibenden landſchaftlichen Poeſie mit ſeinem „Frühling“ dem engliſchen Vorbilde Thompſon immerhin einigermaßen nahe. J. P. Uz (1720—1796) und Joh. Ludw. W. Gleim (1719—1803) dichteten leichte Anakreontiſche Verschen im Hagedorn'ſchen Geſchmack; Uz wandte ſich dann ſpäter dem Klopſtock'ſchen Odenſtil zu, und Gleim, der zum Vater Gleim und zum wohlwollenden Mäcenas für ſeine Sangesgenoſſen ward, ſang, von den Kriegsthaten Friedrichs begeiſtert, patriotiſche „Kriegslieder eines preußiſchen Grenadiers“. Lichtwer (1719—1783) und Pfeffel (1736—1809) traten in die Fußſtapfen Gellerts, während der Freiherr von Cronegk (geſt. 1758) und Chriſtian Felix Weiße (1726—1804) das klaſſiciſtiſche Drama pflegten. Letzterer beherrſchte mit ſeinen von Adam Hiller komponierten Singſpielen, Nachahmungen der gleichzeitigen franzöſiſchen Operette ſeit Ende der 50er Jahre, längere Zeit hindurch die deutſche Bühne, die ſich raſch wieder dem von Gottſched als unnatürlich verbannten Geſang erſchloſſen hatte.

England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die neuen Ziele der Aufklärungsbewegung. Der Kampf der bürgerlichen Welt gegen Hof und Ariſtokratie. Das Ideal der öffentlichen Freiheit. Die Unterſchiede in den engliſchen und franzöſiſchen Beſtrebungen. Die Encyklopädiſten in Frankreich. Diderot, d'Alembert u. ſ. w. Der Durchbruch des Gefühlslebens. Rouſſeau. Rouſſeau im Gegenſatz zu Voltaire und den Encyklopädiſten. Seine Werke und ſeine Ideen. Die „bureaux d'esprit". Das engliſche Geiſtesleben. Die politiſchen Schriftſteller. Hume. Gibbon. Die engliſche Poeſie dieſes Zeitalters. „Rückkehr zur Natur." Die Fortentwickelung des Realismus. Der bürgerliche und moraliſche Roman. Richardſon. Fielding. Smollet. Goldſmith. Sterne. Die Wiedererweckung Shakeſpeare's. David Garrick. Das engliſche Drama. Cumberland. Sheridan. Die beſchreibende, elegiſche und moraliſche Poeſie: Cowper, Gray u. ſ. w. Die Wiedererweckung der alten Volkspoeſie. Macpherſon und der Archaismus. Die Vollendung der engliſchen Poeſie dieſes Zeitalters in Robert Burns. Die franzöſiſche Poeſie unter den Einflüſſen der germaniſchen und der Sieg des Germanismus über den Romanismus. Diderot und das Familiendrama. Die komiſche Oper in Frankreich. Der Roman. Das Fortleben der älteren Richtungen in der Lyrik, Epik und Didaktik. Bernardin de St. Pierre. Beaumarchais.

Der Geiſteskrieg, der in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts eröffnet war und bereits zu ſchweren Zuſammenſtößen geführt hatte, wird in der zweiten Hälfte mit verdoppelter Heftigkeit weitergekämpft. Aber er zeigt vielfach ein anderes Geſicht; neue Ideen tauchen auf und die Angriffspunkte verändern ſich. Den erſten Bahnbrechern der Aufklärung ergeht es wie dem Goethe'ſchen Zauberlehrling. Die Flut bricht in Bezirke hinein, die ſie ſelber noch für geheiligte hielten.

Die revolutionäre Bewegung hatte bis jetzt vorwiegend nur die Kreiſe der oberen, der höfiſchen und der ariſtokratiſchen Geſellſchaft ergriffen. Das Schauſpiel war im Grunde nicht viel anderes als ein Nachſpiel zu dem großen Drama, das ſchon im Mittelalter einmal aufgeführt worden war: zu dem Drama vom Kampf der Brahmanen und der Kſhatriyas, der prieſterlichen und der ritterlichen Kaſte, von dem die Poeſie der Troubadours wiederhallte. Vorwiegend

hatten ſich die Angriffe gegen die Kirche und das Prieſtertum gerichtet, und ſo war Voltaire mehr der letzte in der Reihe einer Kämpferſchar, die wir ſchon das ganze Mittelalter und die Renaiſſancezeit hindurch an der Arbeit geſehen haben, mehr der letzte in der Reihe der prieſterhaſſenden Humaniſten als ein erſter in der Reihe der Träger wirklich neuer Ideen. Der monarchiſche Abſolutismus war doch nur noch wenig angetaſtet, und die Herrſcher auf den Thronen fühlten ſich noch nicht beunruhigt. Die Ideen Voltaire's fanden in ihnen gelehrige Schüler. Was die Schriftſteller predigten, geht raſch in Erfüllung. Der aufgeklärte Deſpotismus, der den Bund zwiſchen Thron und Altar zerriß und die Prieſterfeindſchaft auf ſein Banner ſchrieb, beherrſcht die europäiſche Politik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Voltaire konnte im Grunde ſchon bei Lebzeiten ſeine Ideale erfüllt ſehen, waren es doch echte Schriftſteller-Tagesideale. In Deutſchland Friedrich II. und Joſeph II., die ruſſiſche Katharina verkündeten ſie vom Throne herab, in Italien, Spanien und Portugal werden die Jeſuiten vertrieben und ſelbſt der Herrſcher auf dem Stuhl Petri, Clemens XIV., bekommt Voltaire'ſche Anwandlungen und hebt 1773 den von den Kirchenfeinden am meiſten gehaßten Orden auf.

Aber es ſteckte weit mehr in den Ideen der Aufklärung, als dieſe erſten Bewegungsmänner noch ahnten. Sie hatten eine erſte Blüte abgepflückt, aber unaufhaltſam drängten andere hervor. Es gab nicht nur eine fürſtliche und adelige, es gab auch eine bürgerliche Aufklärung. Bisher hatte ſich der dritte Stand noch im Hintergrund gehalten. Wir haben ſeine erſten Stimmen vernommen, aber noch ſchwach und undeutlich. Seine große Zeit beginnt erſt jetzt um die Mitte des Jahrhunderts. Er hat eine andere Geſchichte hinter ſich als der Stand der Edelleute, und er iſt aus anderem Stoff geformt. Er kennt andere Intereſſen und andere Wünſche. Wehe dir, armes blaues Blut! Etwas kurzſichtig, ohne rechten greifbaren Nutzen davon zu haben, und halb aus Libertiner-Übermut, nur um ſeinem Genußhang beſſer fröhnen zu können, hatte der Edelmann ſeinen alten, nicht zu verachtenden Bundesgenoſſen, den Prieſter, der noch ein bißchen kräftiger war als er ſelbſt, mit Hohn und Spott beiſeite geſtoßen: er ward eine um ſo leichtere Beute in der Hand des gefährlichen Gegners, der jetzt gegen ihn heranrückte. Voltaire, dem Vorkämpfer der ariſtokratiſchen Aufklärung, tritt Rouſſeau, der Vorkämpfer der demokratiſchen Aufklärung entgegen. Wir ſehen in jenem mehr den Sproß einer abſterbenden Welt und in Rouſſeau den eigentlichen Heros der wirklich jungen und neuen Welt, welche das 18. Jahrhundert heraufführte. Er beſitzt trotz einiger greiſenhafter Züge das ewig Jugendliche, das vorwärts und in die Zukunft hineinweiſt, während bei Voltaire alles mehr an Alter gemahnt.

Von Anfang an ſtrebte die Aufklärung nicht nur nach Freiheit in religiöſer und kirchlicher, ſondern auch in politiſcher und ſozialer Beziehung.

Aber ſolange die höfiſch-ariſtokratiſchen Elemente vorherrſchten, ſtand der Kampf gegen das Prieſtertum im Vordergrund; die vornehme Welt wollte für ſich wohl die Freiheit der Beurteilung und der Verſpottung, aber dem Volke ſollte die Religion erhalten werden, damit der Adel im ungeſtörten Genuß ſeiner Herrſchaft und Sonderrechte blieb. Mochte der aufgeklärte Deſpotismus aufgeklärt ſein, ſo blieb er doch in ſeinem Kern und Weſen deſpotiſcher Natur. Mit dem Aufkommen des Bürgertums und der bürgerlichen Litteratur nimmt der Kampf jedoch in erſter Linie eine ausgeprägt politiſche Färbung an. Schulter an Schulter kämpfen die bürgerlichen und adeligen Aufklärer gegen die Kirche und das Chriſtentum, aber wie wir ſehen werden, mit verſchiedenen Waffen. In politiſcher und ſozialer Hinſicht jedoch ſteht der Bürger dem Hof und dem Adel als der bitterſte Gegner gegenüber. Und dieſe politiſch-ſozialen Kämpfe erregen von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in weit höherem Maße die Gemüter als die religiöſen. Sie dauern noch faſt das ganze 19. Jahrhundert fort, und wir ſehen etwa von 1750 bis 1850 eine neue Epoche ſich abheben, eine Epoche großer politiſcher Revolutionen und Umwälzungen, des Kampfes der bürgerlichen gegen die höfiſche und ariſtokratiſche Welt. Die Politik drängt in dieſem Jahrhundert auch der Litteratur ihren Charakter auf, ein geiſtiges Band verknüpft die Werke eines Rouſſeau, eines Byron, eines Victor Hugo, eines Heine, eines Herwegh feſt miteinander und der letzten Nachzügler bis in die augenblickliche Gegenwart hinein. Die Poeſie dieſer Zeit iſt vorwiegend eine ſtreitbare politiſche Poeſie, eine Poeſie des bürgerlichen Liberalismus, um ſo politiſcher, tendenziöſer und ſchriftſtelleriſcher, je mehr die franzöſiſchen und engliſchen Elemente beherrſchend hervor- und die deutſchen Elemente zurücktreten. Denn wir werden ſehen, daß die deutſche Dichtung einen eigenartigen, einen anderen Weg einſchlägt als die franzöſiſche und engliſche, und gerade dadurch zu einer Höhe der Kunſt gelangt, die ſie hoch über die anderen emporhebt und zur Führerin werden läßt.

Die Renaiſſance hatte in ihrem individualiſtiſchen Drang die Freiheit der privaten Perſönlichkeit erſtrebt. Der Menſch wollte in ſeinen perſönlichen Leidenſchaften, in ſeinen Lüſten und Begierden, in ſeiner ganzen Sinnlichkeit ſich ausleben. Er wollte nichts länger von den aſketiſchen Lehren wiſſen. Dieſes Beſtreben deckte ſich vielfach mit dem der höfiſch-ariſtokratiſchen Revolutionäre des 18. Jahrhunderts, nur daß jene Männer der früheren Zeit jugendliche Kraftmenſchen waren, voll überſchäumenden Lebensdranges, voll großer, wilder Leidenſchaften, während dieſe etwas Müdes und Verlebtes an ſich haben und es nur bis zur Lüſternheit bringen. Bei dieſem individuell egoiſtiſchen Freiheitsbeſtreben blieb das Weſen des Deſpotismus an allen Ecken und Enden weiter beſtehen, fürſtliche Tyrannis, ſtaatliche Unterdrückung, ſpeichelleckeriſches Höflingstum. Der große Herrenmenſch der Renaiſſance nahm, wenn er nur nach unten hin Herr ſein konnte, gern

nach oben hin alles Knechtesgeſch auf ſich. Das Recht, zu thun, was ihm gefiel, erkaufte er ſich durch allerhand Kriecherei vor den weltlichen Machthabern, und ſeine Freiheit endete ganz notwendig in der Errichtung abſolutiſtiſcher Herrſchaften.

Weder die Renaiſſance noch die ariſtokratiſche Aufklärung der letztverfloſſenen fünfzig Jahre hatte klare Vorſtellungen von dem eigentlich neuen Ideal des 18. Jahrhunderts, das um die Mitte desſelben, von den Emancipationsbeſtrebungen des Bürgertums getragen, klar und deutlich hervortritt: dem Ideal der öffentlichen Freiheit, des freien Staates und der freien Geſellſchaft. In der Geiſtesbewegung des 17. Jahrhunderts erſt hatte der Menſch den innigen Zuſammenhang aller Erſcheinungen, die Macht des Alls, die gegenſeitige Abhängigkeit aller Dinge voneinander tief begreifen und erkennen gelernt, erkennen gelernt, daß eine perſönliche Freiheit ohne eine öffentliche Freiheit ein Unding iſt, daß dieſe mit jener zuſammengehen muß und die eine die andere bedingt. Wie immer drängte das vorherrſchende, das am leidenſchaftlichſten begehrte Ideal die übrigen zurück, und indem man die öffentliche Freiheit, die Freiheit eines jeden zu erkämpfen ſuchte, vergaß man wohl die perſönliche, die private Freiheit des einzelnen zu betonen. Eine engherzige philiſtröſe Moral und Sittenrichterei trat in der Geiſteswelt des neu aufſtrebenden dritten Standes merklich hervor.

Das politiſch ſehr zurückgebliebene Deutſchland gewann ſchon viel, als es die dürftigſte Errungenſchaft der neuen Zeit, den aufgeklärten Deſpotismus, über ſich emporgehen ſah. Den eigentlichen großen Befreiungskampf des Bürgertums und des bürgerlichen Liberalismus kämpften England und Frankreich aus, die an der Spitze der politiſchen Bewegung ſtanden. Das engliſche Bürgertum iſt aber ſchon, zuerſt einmal auf dem Papier, im glücklichen Beſitz der Machtſtellung, die es erſtrebt. Es braucht nur zu behaupten und zu verteidigen, was es ſchon beſitzt, während der dritte Stand in Frankreich, unter einem noch ganz unerträglichen Druck leidend, alles erſt noch erkämpfen muß. So wird der engliſche Liberalismus praktiſch und realiſtiſch, der franzöſiſche idealiſtiſch. Der Engländer faßt das Nächſtliegende, das Erreichbare ins Auge; er iſt durch und durch Thatſachenmenſch, der mit feſtem Fuß in der Wirklichkeit ſteht und von allen utopiſtiſchen Weltbeglückungsplänen nichts wiſſen will. Der Franzoſe hofft und erwartet, wie immer der Leidende und Unterdrückte, noch alles und jedes von dem großen Zukunftstag der Befreiung. Er iſt Schwärmer und Enthuſiaſt. Er wandelt hoch in den Lüften. Er baut Phantaſieſchlöſſer auf. Er ſieht ganz nahe vor ſich die Inſeln der Seligen liegen. Der Engländer iſt Egoiſt, bleibt im bürgerlichen Egoismus ſtecken. Dieſer kluge Kaufherr weiß ganz genau, daß der politiſche Kampf nur der Befreiungskampf einer Kaſte iſt, ſeines dritten Standes, des Bürgertums, und nichts begehrt er als die Wahrung ſeiner bürgerlichen Intereſſen. Er hat nicht nur anzu-

greifen und zu erobern, nicht nur den Adel zu bekämpfen, ſondern auch zu verteidigen und abzuwehren: die Gelüſte der Menge, die noch unter ihm ſteht, den vierten Stand. Er iſt liberal nach oben hin, konſervativ nach unten hin, — der Franzoſe radikal in jeder Hinſicht. Er drückt die ganze Menſchheit brüderlich an ſein Herz, er glaubt nicht für einen Stand zu kämpfen, ſondern für alle ohne Unterſchied.

Die Ideen des engliſchen Liberalismus triumphieren in dem Befreiungskrieg der Nord-Amerikaner, die franzöſiſche Ideologie führt zur franzöſiſchen Revolution. Der nordamerikaniſche Freiheitskampf bedeutet einen vollkommenen Sieg des Bürgertums, die franzöſiſche Revolution einen Sieg und eine Niederlage. Sie wollte Früchte pflücken, welche die Zeit noch nicht gereift hatte. Hervorgegangen und weſentlich getragen von den Emancipationsbeſtrebungen des Bürgerſtandes, verlor ſie Halt und Kraft, als das Bürgertum erſchreckt erkannte, daß die Bewegung eine Wendung nahm, welche ſeinen Kastenintereſſen ebenſo gefährlich wurde, wie er dem Adel gefährlich geworden war. Der Sozialismus des vierten Standes war aber noch gar nicht fähig, ſich wirklich geltend zu machen. Und ſo wies die franzöſiſche Revolution in die Ferne, in unſere augenblickliche Gegenwart und in eine Zukunft hinaus, die noch vor uns liegt. Der engliſche Liberalismus jedoch konnte nicht anders, als ſich entſchieden von den franzöſiſchen Ideen losſagen, und der große Führer der Wighs, Burke, donnerte im Parlament wie ein Tory gegen das Räubervolk an der Seine.

Ein bewegtes, reicheres und höheres Geiſtesleben trifft man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehr in der idealiſtiſchen und ideologiſchen franzöſiſchen Litteratur als in der des etwas ſatten, bequem gewordenen, zufriedenen und nüchtern alltäglichen Engländers. Jene wirkt auch tiefer auf die Nachbarvölker ein und bedeutete mehr für die Entwickelung der Kultur.

1751 und 1752 erſchienen zu Paris die beiden erſten Bände der „Encyklopädie", des Rieſen-Sammelwerkes und großen, alle Gebiete des damaligen Wiſſens umfaſſenden Konverſations-Lexikons des Materialismus des 18. Jahrhunderts. Und dank der nie raſtenden Thätigkeit Diderots, des Tapferſten und Mutigſten dieſer Aufklärungsſchriftſteller lag trotz aller Verfolgungen ſchon 1766 das ganze Werk in 28 ſtattlichen Foliobänden vor, denen ſpäter noch ſieben Ergänzungsbände folgten. Die Encyklopädie war das große Feſtungswerk der Aufklärungsphiloſophie, an deſſen Bau die hervorragendſten Geiſter des damaligen Frankreichs ſich beteiligt hatten. Den Plan hatten Denis Diderot (1713—1784), der Sohn eines Meſſerſchmiedes aus Langres in der Champagne, der eigentliche Leiter und die treibende Seele des Unternehmens, zugleich mit ſeinem Freunde, dem ausgezeichneten Mathematiker Jean le Rond d' Alembert (1717—1783) entworfen. Gründlichkeit und Vielſeitigkeit des Wiſſens vereinigte ſich in dem

Denis Diderot.
Nach einem Gemälde von Vanloo geſtochen von Henriquez.

Werke mit einer künſtleriſchen und leicht faßlichen Darſtellung, ſo daß es in alle Kreiſe der Bildung eindrang und die Ideen ſich raſch weiterverbreiteten.

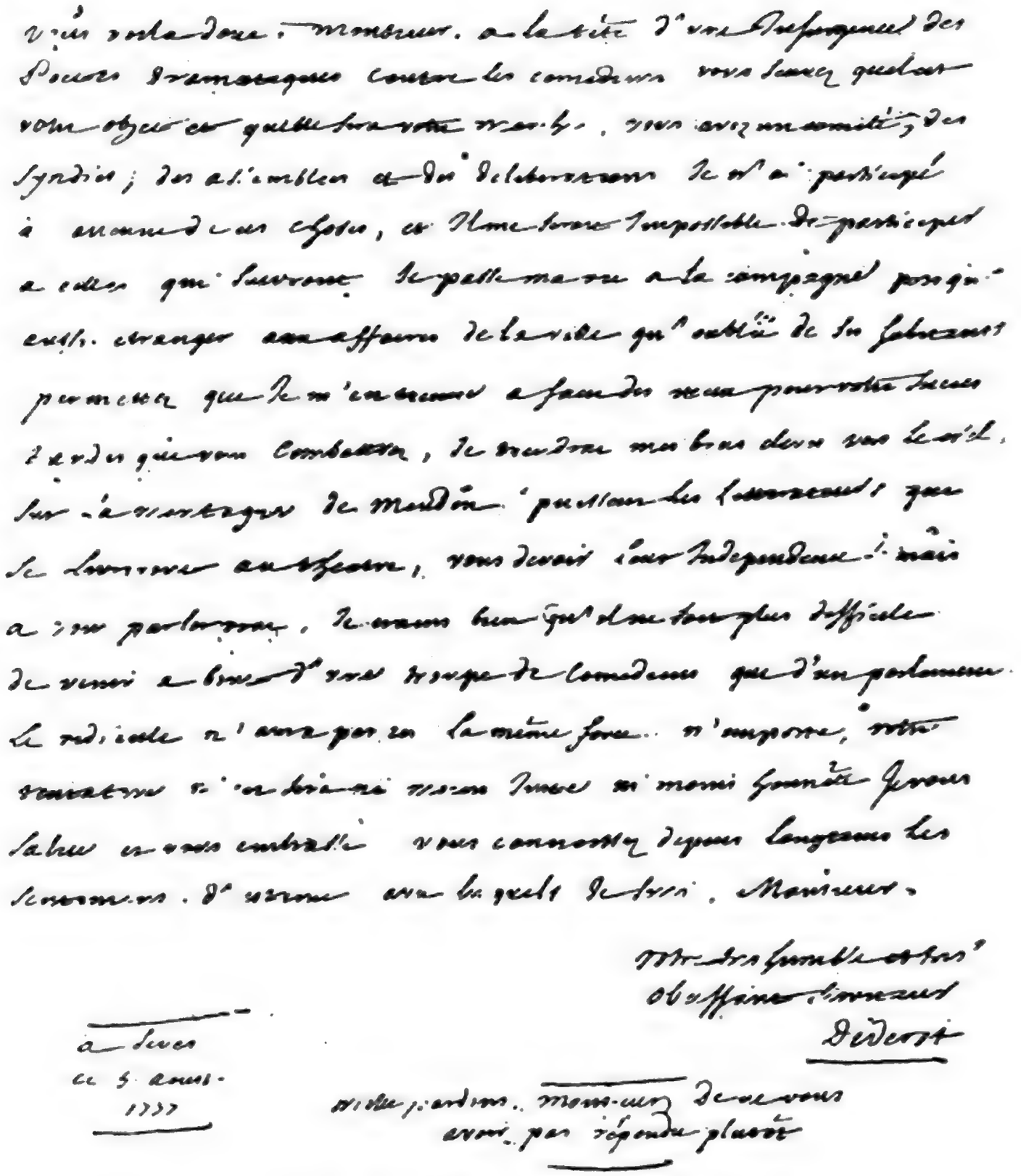
Der Voltaire'ſche Deismus ſprach noch mit Emphaſe von einem perſönlichen Gott, der die Böſen ſtraft und in Schrecken hält und die Guten

Digitized by Google

belohnt. Er mochte ihn nicht entbehren um des „Gemeinwohles“ willen; wie der Bolingbroke'ſche Gott ſoll er den Pöbel im Zaum halten. Vor einem ſolchen Gott, der nichts war als ein Polizeibüttel im Dienſte der herrſchenden Geſellſchaft, konnten ernſtere und aufrichtigere Denker nicht Halt machen. Die Encyklopädiſten gingen entſchloſſen über den Deismus hinaus und verkündeten einen teils mehr, teils weniger radikalen und dogmatiſchen Materialismus und Atheismus. Sie vollziehen den entſcheidenden Bruch mit dem Chriſtentum und dem Verſuch einer überſinnlichen Erklärung der Dinge. An Stelle Gottes trat die Natur. Diderot, der kein geſchloſſenes Syſtem aufſtellte und über eine Reihe von kleineren Schriften ſeine Gedanken zerſtreute, aber gerade dadurch, und als der genialſte Schriftſteller dieſes Kreiſes durch ſeine bezaubernde Darſtellungskunſt, am meiſten wirkte, — der geiſtreiche Baron Dietrich Holbach (1723 bis 1789), ein geborener Pfälzer, der Verfaſſer des „Système de la nature“, der gleichfalls von deutſcher Herkunſt ſtammende Claude Adrien Helvétius (1715—1771), d'Alembert, der ſeichte und leichte Marquis d'Argens (1704 — 1771), welcher als Freund Friedrichs des Großen für die Aufklärungskultur in Deutſchland beſonders thätig war, der trockene und nüchterne Bretagner Arzt J. O. de La Mettrie (1709-1751), bauten die Gedankenwelt des Materialismus nach ihren verſchiedenen Seiten aus. Während die Älteren, wie d'Argens und La Mettrie noch viel Plattheit, Flachheit und Frivolität an den Tag legen, verraten die Jüngeren jenen größeren Ernſt, der in der bürgerlichen Welt zu Hauſe war. Der Nutzen, der Egoismus, die Furcht vor dem Schmerz, das Glücksverlangen ſind ihnen die Triebfedern des ſittlichen Handelns, Wahrheit, Tugendübung, Freiheit, Liebe, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Gleichmut im Leben und im Sterben werden mit Begeiſterung geprieſen.

D'Alembert.
Nach einem Stich von J. E. Haid (1783).

Um die Mitte des Jahrhunderts tritt uns ein neuer Menſch entgegen. Die Naturwiſſenſchaft der Kopernikus, Galilei, Keppler und Newton hatte ein neues Weltbild kennen gelehrt, und die Geiſtesarbeit einer Reihe von



Faksimile eines Briefes von Diderot an Beaumarchais
über eine von Beaumarchais angeregte Versammlung der dramatischen Schriftsteller, um dem Treiben der Schauspieler entgegenzutreten. Vom 5. August 1777.
(S. Chavannes, a. a. O.)

Jahrzehnten war darauf gerichtet gewesen, dieses neue Weltbild begreiflich und verständlich zu machen. Mathematiker und Philosophen sind die natürlichen Träger dieser Geistesarbeit, und vornehmlich ist es der Verstand, der sich in dieser Zeit entfaltet und, alle anderen Kräfte überflügelnd, Riesenthaten ausführt. Jetzt endlich hat sich die Menschheit an die neuen Vorstellungen gewöhnt, und diese wurden ihr zu einem sicheren Erkenntnisbesitz. Der Verstand hat seine Untersuchungen und Prüfungen im großen Ganzen beendet, hat geordnet und gesichtet, und seine Einsichten sind in das unverlierbare Eigentum der Menschheit übergegangen. Jede neue Erkenntnis aber bewirkt seelische Umgestaltungen. Das Erkennen wird zu einem Fühlen. Unbewußt wird vollzogen, was zuerst unter lebhaften Bewußtseinsakten, nach sorgfältigen Erwägungen des Für und Wider zu stande kam. Aber das Bewußtsein kann in jedem Augenblicke wieder wachgerufen werden, der Geist sich Rechenschaft geben über das Warum des Handelns. Wir stehen am Anfang des dritten Aufzuges des großen Dramas der Renaissance. Zuerst erschienen die Ahnenden auf der Bühne, die Seher und Propheten, die Dichter und Künstler, — auch sie unbewußt Handelnde, doch handelnd aus dunklen Trieben, Leidenschaften und Instinkten, ohne sich noch klar zu sein über das Wesen der neuen Welt, in deren Geist sie doch schon lebten. Phantasie war ihre stärkste Kraft, Phantasie und Willenskraft. Ihnen folgten die Erkennenden, die Männer der Naturwissenschaft, die Mathematiker und Philosophen und brachten die Gewißheit des, was jene ahnten, und die Klarheit der Vorstellungen von dieser neuen Welt. Sie dachten vor allem und führten den Verstand als Herrscher auf den Thron. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen die Wissenden. Das Neugewonnene umfassen sie zuerst mit starkem Gefühl. Es erregt in ihnen reiche und mächtige Gemütsbewegungen. Staunend stand das 16. Jahrhundert vor der Natur und dem Menschen wie vor einer großen und wundervollen Märchenerscheinung, die es in farbenglänzenden, grotesken und kühnen Kolossaldarstellungen fest zu halten suchte. Das 17. Jahrhundert tötet gewissermaßen den Menschen und die Natur, um sie auf den Seziertisch legen zu können. In kalter und starrer, wissenschaftlicher Objektivität blickt es auf sie hin, sie zerlegend, zergliedernd und durchforschend. Der neue Mensch, der jetzt auf die Bühne tritt, umschließt die zu neuem Leben Erweckten mit zärtlicher Liebe und Freundschaft. Er richtet sein Dasein nach den neuen Erkenntnissen ein, er will natürlich und menschlich leben, d. h. der Natur und dem Menschen zum Wohlgefallen. Ein moralisches Jahrhundert folgt, bewegt wie kein anderes von der Frage: Wie sollen wir leben im Bunde mit der Natur und mit dem Menschen?

Der erste, der diese Frage in dem neuen Geiste und aus ihm heraus zu lösen suchte, war Jean Jacques Rousseau (1712—1778), geboren zu Genf als Sohn eines dortigen Uhrmachers. Er ist in einer ganz

anderen Welt aufgewachsen und großgezogen als die damaligen Stimmführer der Geistesrevolution, Voltaire und die Encyklopädisten; nicht in der Luft der Pariser Salons, innerhalb einer weltstädtischen, leichtlebigen Aristokratie, die sich vor allem amüsieren wollte und nichts allzu ernst nehmen mochte, sondern unter jenen ernsten, streng religiösen, nüchternen und einfachen schweizerischen Bürgern, für welche die Welt seit Calvin still stand, im Lande des demokratischen Protestantismus und im Anblick einer großartig erhabenen Natur. Ohne einen regelmäßigen Schulunterricht genossen zu haben, wild aufgewachsen, von unruhigem Blut, durch das frühzeitige Lesen von Romanen phantastisch aufgeregt, floh er als Sechzehnjähriger von Haus fort und suchte sich, noch nicht dem Knabenalter entwachsen, auf eigene Faust durchs Leben zu schlagen, als Bedienter, als Sekretär, als Lehrer und Erzieher, ohne irgendwo dauernd Fuß fassen zu können. Mit dem zähen Fleiß eines Autodidakten versenkte er sich dabei in die Welt der Bücher und lernte das Leben kennen, nicht vom Standpunkte des grand seigneur, des adeligen Herrn und des Besitzenden aus, sondern von dem des Untergebenen, der sich in die Launen Fremder schicken muß. 1745 erschien er, zum drittenmal, in Paris, knüpfte Verbindung mit Voltaire, Diderot und anderen Häuptern der Aufklärung an und ließ sich von ihnen in die litterarischen Salons einführen. Sein Herz aber hängte er an Therese Levasseur, die nichts von dieser geistreichen Bildung besaß und mit der er lange Zeit in wilder Ehe lebte, bis er sie zehn Jahre vor seinem Tode heiratete. Seine Neigungen gehörten Therese Levasseur, und man mag für ihren Namen das Wort Volk setzen, Natur, Natürlichkeit, Uncivilisation, Einfachheit.

Für einen Rousseau hatte die Welt der Salons nichts Anziehendes an sich. Ihre Parfüms berauschten ihn nicht. Inmitten dieser Marquisen und Komtessen, dieser übermütigen und frivolen Aristokratie, dieser eleganten Schwätzer und Schwätzerinnen stand er düster und in sich gekehrt da. Er haßte diese weltstädtische aristokratische Civilisation als Provinziale, als Kind seiner Heimat, der im Geiste stets die Alpenlandschaft, die große Natur der Schweiz vor sich ausgebreitet liegen sah, als Bürger, als Demokrat, als Bohémien, als Geist der Ungebundenheit und Freiheit, dem auch die Fesseln konventioneller Höflichkeit eng und lästig dünkten. Sein Stolz verachtete all diese Schriftsteller, die an den Tafeln der Reichen schmarotzten und mit ihrem Geist und Witz bezahlen mußten, was ihnen vorgesetzt wurde. Das altprotestantische Demokratenblut rollte in seinen Adern. Er hielt den Luxus und all die bloßen sinnlichen Genüsse für etwas Niedriges und Gemeines, und er hörte in seinem Ohr den Jammer des Volkes, von dessen Blut und Schweiß diese aristokratische Civilisation lebte. Er sah diese „aufgeklärten“ Großen alle ihre feudalen Vorrechte behaupten und ausnutzen, den Bauer mißhandeln und peinigen, den Bürger verachten, einen zehnten

JJRouſseau

J. J. Rouſſeau.

Nach einem Gemälde von Latour lithographiert von Belliard.

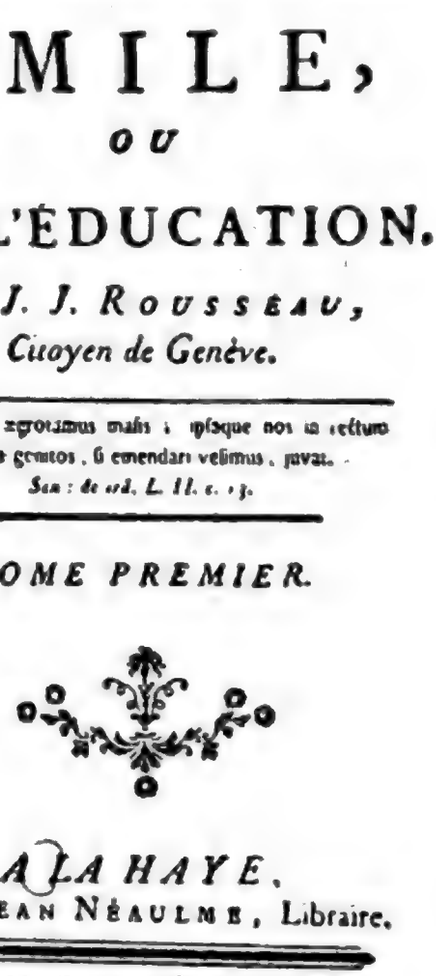
Digitized by Google

Teil der Nation an den Bettelstab gebracht, damit eine Handvoll Menschen in allen Üppigkeiten schwelgen mochte. Und sein bürgerlich-religiöser Ernst, der um der Religion willen die herrschende Religion angriff, sein ganzer strenger und keuscher Idealismus fühlte sich abgestoßen von den Witzeleien und den frivolen Spöttereien, in denen diese Aufklärer vor allem ihren starken Geist glaubten beweisen zu müssen. Und wie einst Savonarola bußpredigend in den Hallen der italienischen Akademien, unter den freien Geistern des Renaissancezeitalters erschien und die an den Tafeln der Großen schmarotzenden Künstler mit verächtlichen Blicken streifte, so brach Rousseau in die „bureaux d'esprit" ein, nicht um die Aufklärung und die Bildung zu vernichten, sondern um sie zu läutern und zu heben.

Siebenunddreißig Jahre war Rousseau alt geworden, als er mit seiner von der Akademie zu Dijon preisgekrönten Preisschrift, einer Beantwortung der Frage, ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Sittenreinigung beigetragen habe, zum erstenmale die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Rousseau antwortete mit einem schroffen Nein und geißelte mit heißberedten Worten die aristokratische Luxus- und Gesellschaftslitteratur seiner Zeit als Verderberin der Tugend und bürgerlichen Sitteneinfalt. In einer zweiten Preisschrift über den „Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen" suchte er den von den Encyklopädisten gepredigten Egoismus und das Eigentum als die Wurzeln alles Unheils, als die Ursache der Kriege, der Verbrechen und des socialen Elends nachzuweisen. Die Vernunft, die große Göttin des Zeitalters, nährte und tränkte den Egoismus und entfremdete den Menschen seinen Brüdern und den natürlichen Instinkten der Menschlichkeit, denen der kulturlose Wilde folgt. Und mit der naiven Unkenntnis von den Naturvölkern, wie sie das 18. Jahrhundert noch besaß, predigte er das stille, selige Glück dieser Urwaldsmenschheit und das idyllische Leben in und mit einer Natur, die noch von der Verderbnis der Civilisation nichts weiß.

In seinem Buch vom „Gesellschaftsvertrag" (1762) faßte er das Ganze seiner politischen Ideale zusammen. Wir haben gesehen, wie in der Zeit der Renaissance der Staat an die Stelle der Kirche des Mittelalters trat. Je mehr diese an Ansehen verlor, desto höher stieg jener. Die neue Zeit blickte zu ihm empor, wie der Mensch des 12. und 13. Jahrhunderts zur Kirche emporblickte. Er war etwas Unabänderlich-Notwendiges, ohne welches sich das Leben nicht denken ließ, ein Heiliges, das die volle Unterwerfung und Hingabe des Bürgers verlangte. Die Pflicht gegen den Staat ist die höchste, und sie geht über alle Pflicht gegen Vater, Weib, Kind, Bruder und Schwester, verkündete die Poesie Corneille's. Diese Anschauung beherrscht auch das ganze 18. Jahrhundert und hat auch für die Gegenwart noch nichts Fremdes und Unnatürliches an sich. Rousseau nun spielt dem Staate gegenüber dieselbe Rolle, welche die großen Ketzer des Mittelalters der

Kirche gegenüber ſpielten. Er richtet die ſchärfſten Angriffe gegen den beſtehenden Staat, geleitet von den höchſten idealen Vorſtellungen über das Weſen und die Aufgaben des Staates. Aber dieſer hochgeſpannte Idealismus trägt das erſte Element der Zerſetzung in den Staat ſelbſt hinein; und Rouſſeau's radikaler Demokratismus, ſeine Gedanken von der unumſchränkten Herrſchaft des Volkes und der Gleichheit und Freiheit aller, welche die Männer der franzöſiſchen Revolution in Wirklichkeit umſetzten, führen in natürlicher Entwickelung ebenſo zum Socialismus, und der Socialismus zur Staatsfeindſchaft und Staatsverneinung, wie die mittelalterliche Ketzerbewegung zur Zerſtörung der Kirche.


EMILE,
OU
DE L'EDUCATION.
Par J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Genève.
Sanabilibus ægrotamus malis; ipsique nos in rectum natus genitos, si emendari velimus, juvat.
Sen: de ird. L. II. c. 13.
TOME PREMIER.
A LA HAYE,
Chez JEAN NEAULME, Libraire.
M. DCC. LXII.
Avec Privilége de Nosseign. les Etats de Hollande & de Westfrise.

Faksimile des Titelblattes der Originalausgabe von Rouſſeau's „Emil“ (Band 1) vom Jahre 1762.

Wie Voltaire ſo hat auch Rouſſeau eine Schriftſtellerpoeſie gepflegt und durch ſie ſeine Ideen zu verbreiten geſucht. Aber er ſteht dem Poetiſchen ſchon näher, indem er mehr giebt als jener, einen totaleren Ausdruck des Geſamtinnenlebens des Menſchen. Neben der Sprache des Verſtandes vernimmt man die des Gefühles. Ein reiches Empfindungsleben, das ſich freilich noch ganz rhetoriſch äußert, mehr geredet als geſtaltet wird, durchflutet vor allem den erſten Teil ſeines Richardſon naheſtehenden Romanes „Die neue Heloiſe“ (1761); die meiſterhafte Naturſchilderung der zaubervollen Landſchaft des Genfer Sees, die wonnen- und thränenreiche Liebe der ſchwärmeriſch-ſentimentalen Julie, die ſich erſt ihrem Ritter St. Preux ergiebt und ihm dann entſagt, als die Eltern das Liebesband zerreißen, ihre Treue, mit der ſie dem ungeliebten, doch tüchtigen und achtbaren Gatten anhängt und die Verſuchungen des heimgekehrten Geliebten zurückweiſt, der Hymnus auf die Heiligkeit der Ehe und das Recht der Leidenſchaft, die Schilderungen der Pariſer Geſellſchaft, die Abhandlungen über Litteratur und Kunſt, Erziehung und ſonſt alles mögliche, die Milde der Geſinnung, mit welcher Rouſſeau im Gegenſatz zu der ſonſt vorherrſchenden

Unduldsamkeit in dem Strenggläubigen, wie in dem Atheisten das Tüchtig-Menschliche hervorhebt: alles das ließ das Werk zu einem großen Ereignis des 18. Jahrhunderts werden, das den tiefsten Einfluß auf das Geistes- und Seelenleben der Zeit ausübte. Dem „Gesellschaftsvertrag" zur Seite steht der „Émile" (1762), in dem Rousseau seine neuen Ideale einer naturgemäßen Erziehung aufstellte. Das Parlament verurteilte das Buch, und der Erzbischof von Paris schrieb einen Hirtenbrief dagegen, aber auf die größten Geister der Folgezeit hat es immer wieder begeisternd gewirkt, und seinen ewigen pädagogischen Wahrheiten hat die Schule unendlich viel zu danken gehabt, wenn auch vieles noch immer wie Zukunftsmusik in unsere Ohren klingt. Pestalozzi suchte zuerst die Rousseau'schen Grundsätze praktisch durchzuführen. Auch an der Religion hob der „Bürger von Genf" vor allem das Gemütvolle hervor und kämpfte ebenso gegen den Verstandeskultus und die nüchterne einseitige Auffassung Voltaire's und der Encyklopädisten, wie gegen die herrschende Kirche. Während er zu gleicher Zeit im „Gesellschaftsvertrag" seinem Glauben an Gott und die Unsterblichkeit starken Ausdruck gab und die Gottes- und Unsterblichkeitsleugner aus seinem Staat verbannt sehen wollte, legte er im „Emil" in dem Bekenntnis eines savoyardischen Priesters seine Auffassung vom Wesen und Wert der Religion nieder: sie ist Sache des Gefühles und wurzelt im Herzen, als ein tief innerliches Bedürfnis der menschlichen Natur triumphierend über alle Kritteleien des Verstandes. Um so weniger kann sie in Dogmen eingezwängt werden und um so weniger bedarf sie der Kirche, der äußeren Zeremonien und des Priestertums. Eine tiefe Kluft trennt das positive Christentum, die herrschende, durch Polizei, Gesetze und Gerichte aufrecht erhaltene Staatsreligion von der edlen, milden und reinen Persönlichkeit des Stifters. Sein letztes großes Werk sind die 1765 begonnenen und zum großen Teil in England niedergeschriebenen „Bekenntnisse", in denen er, ein großer Psychologe, mit rücksichtslosem Wahrheitsmut alles über sich selbst zu sagen wagt und seine geheimsten Gedanken und Neigungen, sein Böses und sein Gutes aufdeckt. Auch Rousseau war nicht frei von der großen Zeitkrankheit der Eitelkeit und der Gefallsucht; die Sinnlichkeit seiner Natur widerstreitet den Tugendidealen, für die er schwärmt, und so schleppt er, wie Voltaire, zeitlebens viel Widerspruchsvolles mit sich. Die Feindschaft, mit der ihn die Orthodoxen wie die Aufklärer bekämpften, verbitterte und verdüsterte sein Wesen. Freundschaft begegnete er mit Argwohn. Sein Idealismus geriet zu der Wirklichkeit in Gegensatz. Es fehlt ihm an Erfahrung und an geschichtlicher Auffassung, und er kann sich daher nicht mit dem Leben versöhnen, wie der Idealismus eines Goethe. Auch er überwindet nicht die Unduldsamkeit und den Fanatismus, die alten Überreste der 17. Jahrhundertskultur, des Dogmatismus und Autoritarismus.

Rouſſeau's Tod Zeitgenöſſiſcher Kupferſtich.

Digitized by Google

Die „bureaux d'esprit“ waren in Frankreich für dieſe Zeit, was das Hotel de Rambouillet früher geweſen. In den Anfängen der Aufklärungsbewegung verſammelten ſich die Schöngeiſter in den Salons der Frau von Tencin, etwas ſpäter genoſſen die Geſellſchaften der Frau Geoffrin und der Marquiſe Dudeffant, ſowie die des Fräulein l'Eſpinaſſe großen Ruhm, und auch das Haus Holbachs ſtand für alle offen, welche über Geiſt und Witz verfügten. Sie übten um ſo größeren Einfluß aus, als der Hof die klugen Lehren Richelieu's vergeſſen hatte und der Litteratur völlig gleichgiltig gegenüberſtand. Das gute Verhältnis, das einſt in den Tagen Ludwigs XIV. zwiſchen den beiden Großmächten beſtanden hatte, war längſt zerſtört, und die „bureaux d'esprit“ bildeten die Lager der Oppoſitionspartei, die mit ſcharfer Kritik alle Vorgänge in Staat und Kirche begleitete. Die ganze europäiſche Geſellſchaft, welche der Mode huldigte, blickte nach ihnen hin, beeilte ſich zu erfahren, was man dort redete und that, und man bezahlte beſondere Korreſpondenten, die fortlaufend über das Neueſte aus den Pariſer Salons berichteten und ſo die dort herrſchenden Anſchauungen überallhin verbreiteten. Des größten Anſehens erfreute ſich die handſchriftliche „Correspondance littéraire“ des franzöſierten Friedrich Melchior Grimm (1723—1803), eines deutſchen Pfarrersſohnes aus Regensburg, welche, 1753 begründet, allmonatlich zweimal an fünfzehn Fürſtenhöfe abging.

Auch in England entſtanden nach dem Vorbilde der Pariſer litterariſche Salons, wie ſie Lady Wortley Montague und Eliſabeth Montague, Frau Veſey und Frau Theale eröffneten, und „Blauſtrumpf“ nannte man hier ſeitdem die gelehrte Frau, die Schriftſtellerin, welche den Kochtopf über dem Tintenfaß vergaß und nach außen hin durch ihre genial vernachläſſigte Kleidung auffiel. Aber ihre Bedeutung reichte nicht über die heimatliche Inſel hinaus, und ſie gelangten nicht zu jenem europäiſchen Anſehen wie die „bureaux d'esprit“. Denn Frankreich ſtand eben im Mittelpunkt der politiſchen, ſocialen und litterariſchen Kämpfe, und nicht ohne Unrecht konnten ſich die führenden Geiſter dieſes Landes als die Wortführer der Menſchheit, Paris als das Hirn Europas anſehen, während der Engländer nichts als das eigene Haus rein halten will. Auf der einen Seite bleibt er hinter jenen zurück. Die großen engliſchen Parlamentsredner und politiſchen Schriftſteller dieſer Zeit, die beiden Pitt, ein Burke, ein Sheridan, Fox und der Verfaſſer der „Juniusbriefe“, ſtehen den großen, allgemeinen Menſchheitsfragen bei weitem nicht ſo nahe wie ein Rouſſeau. Ihr Geſichtskreis iſt der engere und beſchränktere von Staatsmännern, Politikern, Abgeordneten, liberalen und konſervativen Parteigängern, welche im Tageskampf aufgehen und nächſte und unmittelbarſte nationale Ziele und Zwecke vor ſich ſehen. Andererſeits aber nähert ſich der Engländer wiederum mehr als der Franzoſe der Geiſtesrichtung des ganz der Politik fremden, ein reines

Dichter- und Denkerleben führenden Deutſchen. Er ringt ſich in ſeiner Häuslichkeit zu höherer Ruhe durch, zu einer klareren Gedankenwelt, lebendiger faßt er die Wirklichkeit ins Auge, treuer bleibt er der Geſchichte und der Erfahrung als der in agitatoriſcher Leidenſchaft ſich überſtürzende Franzoſe, dem es ſchon genügt, wenn er, ſtatt überzeugt, überredet, der von der Tribüne herab unter eine große Volksmenge große Ideen ſchleudert, welche dieſe recht und tief noch gar nicht verſteht, ſo daß er darauf achten muß, nur allgemeine ſtarke Gefühlsſtimmungen wachzurufen. Der Engländer iſt gewiſſenhafter. Im Parlamentsſaal kämpft er allein ſeine politiſchen Kämpfe aus, aber er weiß, daß Philoſophie und Wiſſenſchaft reife Früchte nur für den ergeben, der ſich, als ein Einſamer in der Ruhe ſeines Hauſes, mit ganzer Seele und aller Aufmerkſamkeit, mit aller Energie des Denkens und Arbeitens in das Studium verſenkt. Eine Philoſophie kann nicht in einer Volksverſammlung erörtert werden, wie der Franzoſe, wie Rouſſeau es thut. In Frankreich wollen Philoſophie und Wiſſenſchaft nahe und unmittelbare Wirkungen erzielen, ſie haben etwas Agitatoriſches und Volkstümliches an ſich, ſie geberden ſich wie die Politik, und ſie gelangen daher nicht zu ſo reinen Höhen wie in England und Deutſchland. Der einzige „gründliche" franzöſiſche Philoſoph, der die neuen Ideen theoretiſch auszubauen wußte, iſt der Abbé Condillac (1715 bis 1780), aber er bedeutet ſehr viel weniger als in England ein George Berkeley (1684—1753), der im Gegenſatz zu Locke den extremſten Subjektivismus und Idealismus lehrte, und David Hume (1711—1776), der letzte Bahnbrecher Kants, der das Beſchränkte der Erfahrung nachwies, das Verhältnis von Urſache und Wirkung nicht als ein objektives, als ein notwendiges und allgemeines, ſondern nur als ein ſubjektives gelten ließ, ſo den Locke'ſchen Empirismus zum Skepticismus umbildete und damit den von ihm beeinflußten Kant zum Kriticismus führte. Auch der Geſchichtsforſchung erſteht in Frankreich kein ſo großer Meiſter, wie es in England ein Edward Gibbon (1737—1794) war, deſſen im großen Stil gehaltene „Geſchichte vom Niedergang und Sturz des Römiſchen Reiches" zur Begründung der neueren Geſchichtsſchreibung weſentliches beigetragen hat.

David Hume.
Nach einem Stich von T. Cook.

Charakteriſtiſch ergänzen ſich die engliſche und franzöſiſche Kultur in dieſer Zeit: dort herrſcht das Nationale vor, hier das Kosmopolitiſche, dort ein patriciſch-ariſtokratiſches, hier ein demokratiſches Weſen, dort eine eng und ſtreng bürgerliche Gedankenwelt, hier die Gleichheitspredigt, die Vernichtung aller Klaſſen- und Raſſenunterſchiede, — dort Liberalismus, hier Radikalismus, dort Reformation, hier Revolution, dort Umbau, hier Umſturz. Dort der geſunde Menſchenverſtand, der alltäglich-nüchterne, praktiſche, geſunde Menſchenverſtand, Anlehnung an die Geſchichte, an die Erfahrung, — hier die ſchwärmeriſche Ideologie und die Abkehr von der Wirklichkeit.

Die engliſche Poeſie.

„Rückkehr zur Natur!“ So hat man die Kapitel der europäiſchen Litteraturgeſchichte überſchrieben, welche von der Entwickelung, den Beſtrebungen und Stimmungen der Poeſie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handeln. Und in der That kann man nicht kürzer und beſſer die großen Umformungen dieſer Zeit in einem Wort zuſammenfaſſen. Ein weniger künſtleriſches Jahrhundert liegt abgeſchloſſen hinter uns, ein neues Jahrhundert großer künſtleriſcher Arbeit bricht an. Wohl ſpielt die Kunſt nicht jene große, einzige und beherrſchende Rolle wie in den Tagen der Renaiſſance, und die Seele der Menſchheit richtet ſich nicht ſo wie damals mit trunkener Leidenſchaft vor allem dem äſthetiſchen Genuſſe zu. Nur im deutſchen Volke lebt ein Geiſt, ähnlich wie er damals in Italien, Spanien und England triumphierte, und wie dieſe im 16., ſo iſt das deutſche Volk, damals um ſeine äſthetiſche Entwickelung betrogen, jetzt im 18. Jahrhundert zu einem Volk der Künſtler, einem Volk der Dichter geworden. Die deutſche Dichtung aber vollendet nur die Beſtrebungen, welche zu gleicher Zeit und zum Teil noch früher in den übrigen europäiſchen Litteraturen zum Durchbruch gelangten. Und in England dämmert zuerſt die Morgenröte des neuen Geiſtes empor.

Rückkehr zur Natur! Wir haben geſehen, wie ſich ſeit den Tagen Calderons und Miltons die Poeſie der Natur entfremdete und wie ſich dieſe Poeſie der Naturentfremdung im franzöſiſchen Klaſſicismus aufs eigenartigſte vollendete. Es war die Kunſt eines Zeitalters, das vor allem der Erkenntnis- und Verſtandesarbeit zugewandt, die Fülle der ſinnlichen Erſcheinungen nach beſtimmten Geſichtspunkten ordnete und zuſammenfaßte und die Erſcheinungen zu Begriffen umwandelte. Damit ſtand es im Gegenſatz zum Weſen des künſtleriſchen Schaffens, das gleich wie die Natur Sinnlichkeiten, Einzelweſen, doch keine allgemeinen ſinnlich unvorſtellbaren

Begriffe hervorbringen will. Jener Geist konnte die künstlerische Gestaltungskraft nicht vernichten, aber er lähmte sie. Es trat eine Veräußerlichung ein. Nur die Ideenwelt der Dichtung war eine neue, aus der Zeit herausgeborene. Aber sie schuf keine neue innere Form, d. h. keine neue künstlerische Weltanschauung und Weltauffassung. Sie ließ sich an einem äußern Formalismus genügen. Die äußere Form ward ihr das Wesentliche der dichterischen Schöpfung. Sie verfiel in die Nachahmung fremder Muster, weil sie nicht mehr aus sich heraus eigenartig Weltbilder zu gestalten wußte

Rückkehr zur Natur, das bedeutet die neugewonnene Fähigkeit, die Welt rein künstlerisch anzuschauen und aufzufassen, eine neue festere Verknüpfung dessen, was Naturschaffen und Kunstschaffen miteinander gemeinsam haben, die Kraft nämlich, unmittelbare, greifbare, sinnliche Wirklichkeiten zu gestalten. Sie stellen uns die Dinge, Einzelwesen, Erscheinungen und Vorstellungen lebendig vor die Seele hin, während die aus dem Erkenntnisdrange hervorgegangene Wissenschaft sie untersucht, beschreibt und erklärt, die Sinnlichkeit vernichtet und Begriffe aufstellt. Der Rückgang einer vorherrschenden und einseitigen Mathematiker-Verstandeskultur, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts als endgiltig abgeschlossen betrachtet werden kann und sich überlebt hat, ließ die lebendig sinnliche Anschauungskraft wieder frisch emporblühen, die Fähigkeit, unmittelbar ein Einzelbild der Natur geistig wieder zu erzeugen, die Phantasie. Man sieht die Natur wieder, wie sie wirklich ist, in ihren tausend Farben und Formen und als eine unendliche Fülle von Einzelerscheinungen. Eine tiefe Freude an der Sinnlichkeit erwacht. Und der Mensch steht nicht mehr, wie bis dahin einem toten Objekt entgegen, das er mit kaltem Forscherblick zerlegt und analysiert, sondern er empfindet die Natur als ein Lebendiges, das er mit Leidenschaft und Teilnahme umfaßt. Sein Gemüt gerät in Erregung, seine Gefühle wallen empor. Entzückt und berauscht starrt der Rousseau'sche homme sensible in die Farben des Sonnenunterganges, und eine Thräne entquillt seinem Auge beim Anblick einer Blume. Wie der Locke'sche Empirismus bei David Hume das Gepräge des Subjektivismus annimmt, so erwacht auch in dem künstlerisch-gestaltenden Menschen, nachdem er mit neuer Lust die Fülle der sinnlichen Erfahrungen sich anzueignen trachtete, ein immer mehr anwachsendes lebendiges Ichbewußtsein. Jene Gefühlserregungen, welche die Betrachtung der Erscheinungen in ihm loslöste, läutern und differenzieren sich. Eine eigen- und einzelpersönliche Auffassung und Beurteilung tritt ein, und der Bann des Autoritarismus, der so lange auf der Seele gelegen, wird nun vollkommen durchbrochen. Das Besondere der eigenpersönlichen Betrachtung macht sich geltend, geltend die nur einmal in der Welt vorhandene Anschauungsweise des einzelnen Ichs und das Recht dieser Anschauungsweise. Und je mehr der Klassicismus die Ursprünglichkeit, Originalität und Individualität unterdrückt hatte, um so lauter werden

dieſe jetzt gefordert. Man revoltiert gegen die abſolute Herrſchaft der ſtarren äußeren Formen und Regeln, mit denen der Klaſſicismus die Poeſie eingeſchnürt hatte. Rückkehr zur Natur bedeutet alſo ein Neuerwachen der Phantaſie, einer geſteigerten, unmittelbaren und ſinnlichen Anſchauung, das Neuerwachen des Gefühls, der lebendigen, innigen und leidenſchaftlichen Anteilnahme an den Erſcheinungen und Vorgängen der Wirklichkeit, der ganzen geiſtigen Genußfreude des Menſchen, — das Erwachen des Ichs aus langem Schlummer: eine geſteigerte Kraft der objektiven wie ſubjektiven Weltbetrachtung. Es bedeutet das neue Aufkommen eines elementar-künſtleriſch ſchauenden Menſchen

Wir ſtehen zunächſt noch immer in einer Zeit der Übergänge des ſich zerſetzenden Klaſſicismus und der allmählich ſich geſtaltenden, neuen, in Gärung befindenden Kunſt, und wir haben bereits im letzten Kapitel die Rolle verſtehen gelernt, welche in einer ſolchen Zeit die Proſa und der Roman ſpielen. Der wiſſenſchaftliche Realismus der Defoe und Swift geht in den ſtofflichen Realismus des bürgerlichen Romanes Richardſons und Fieldings über. Ein neues künſtleriſches Gebilde iſt damit erſtanden, und das mächtige Emporblühen und die Befreiung des dritten Standes macht uns dieſe Entſtehung erklärlich. Das Selbſtbewußtſein des Bürgers, ſein Sinn für das Nützliche und Praktiſche, ſein Leben im Häuslichen und Nahen fand wenig Nahrung in der höfiſch-ariſtokratiſchen Poeſie des Klaſſicismus. Da war nur von Fürſten und heldiſchen Rittern, von pathetiſch-heroiſchen Liebesgefühlen, Galanterien und wunderbaren Abenteuern zu leſen; eine Welt ſpiegelte ſich da ab, die er nicht kannte und die ihm vielfach wunderlich und unwahr, abgeſchmackt und lächerlich erſchien. Wie anders, wenn die Poeſie einen anderen Stoff ſich wählte, wenn ſie, ſtatt in die Ferne zu ſchweifen, im Nahen einkehrte und ſein bürgerliches Alltagsleben, ſeine Sorgen, Leiden und Freuden, ſeine Gefühle und Gedanken abſchilderte. Wohl hatte ſchon der Realismus des Schelmenromanes den Phantaſtereien des ritterlich-höfiſchen Helden- und Liebesromanes eine Welt der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit entgegengeſtellt. Aber er verleugnete nie ſeine parodiſtiſch-ſatiriſche Natur; er war aus einer nihiliſtiſchen Philoſophie heraus geſchrieben, die alles und jedes verſpottete und verhöhnte. Ebenſo weit wie der Wunderwelt der Ritter und Helden, ſtand der Bürger der Welt der Gauner, Spitzbuben und Bettler fern. An dem einen Roman gefiel ihm das Würdige, Ernſte, das Reſpektable, an dem anderen das Nüchterne, die Nützlichkeitsphiloſophie, der Alltäglichkeits- und Wirklichkeitsſinn. Er will einen Roman von ſich leſen, der ihn, den ſchlichten Bürger, ebenſo gut wie einen Ritter und Edelmann ernſt nimmt, der mit Hochachtung zu ſeiner Tüchtigkeit emporblickt und mit Ehrfurcht von ſeiner Bedeutung für Staat und Geſellſchaft, von ſeinen bürgerlichen Anſchauungen und Gefühlen redet. Er will gefeiert ſehen, was ihn vor allem von der

höfiſch-ariſtokratiſchen Welt ſcheidet: ſeine ſtrengere Moral und Ehrbarkeit, ſeinen Abſcheu vor der Frivolität und Unſittlichkeit, all jene Sittlichkeit, die ein Erbe des alten Puritanismus iſt. Gern ſieht er ſich ein bißchen verklärt, verſchönert und idealiſiert, aber die Wirklichkeit darf doch bei weitem nicht ſo umgangen werden, wie der alte höfiſch-ariſtokratiſche Roman das machte. Sein kleines, alltägliches Leben ſoll ein für allemal geſchildert werden, und da iſt zu allzu phantaſtiſchen Sprüngen, zu allzu großem Pathos wirklich keine rechte Gelegenheit mehr gegeben. Dieſer Realismus, der wie der romaniſche Realismus, wie der Realismus des Schelmenromanes weſentlich ein ſtofflicher iſt, hat etwas Nüchternes, Steifes und Flaches an ſich. Er hält ſich an die Außenſeite der Dinge, und gewährt keinen Ausblick auf ein tiefes und großes Innenleben. Seine Stärke liegt mehr im Objektiven, als im Subjektiven, mehr in der geſunden Beobachtung des alltäglichen Treibens, in Schilderung und Erzählung als im Ausdruck der Gefühle, in der Fülle der Ideen. Die Kunſt iſt zunächſt rein empiriſch. Sie ſucht wieder ſinnliche Erfahrungen zu ſammeln, Auge und Ohr zu ſchärfen, ſie ſammelt ein Darſtellungsmaterial, das ihr unter der Herrſchaft des Klaſſicismus abhanden gekommen war.

Die erſte reine Form des bürgerlichen Romanes ſchuf der Buchdrucker Samuel Richardſon, geboren 1689 in der Grafſchaft Derby, geſtorben zu London am 2. Juli 1761. Seine drei großen Romane, welche eine vollkommene litterariſche Umwälzung hervorriefen, „Pamela“, „Clariſſa Harlowe“ und „Sir Charles Grandiſon“ erſchienen in der Zeit von 1740 bis 1753. Die rein ſchriftſtelleriſche Poeſie Defoe's und Swifts iſt darin ihrem Weſen nach überwunden und lebt nur noch verkümmert fort: vor allem in langen, moraliſchen Betrachtungen und Abhandlungen, in der ſtark ausgeprägten Tendenz der Belehrung und ſittlichen Ermahnung und in der entſprechenden tendenziös-typiſch-automatiſchen Geſtaltung der Charaktere. Aber Richardſon hat den entſcheidenden Schritt gethan und giebt uns ein großes Stück wirklicher Lebensabſchilderung, eine ſinnliche Darſtellung, eine peinlich ſaubere Kleinmalerei des häuslich bürgerlichen Daſeins, Handlungen und Vorgänge; er erzählt, während Defoe und Swift ſich in bloßen Ideen und Abſtraktionen bewegen und die Erzählung nur eine untergeordnete Rolle ſpielen laſſen. Dieſe maskiert nur die Meinungen und Urteile. Richardſon hat den Roman wieder zu einem reinen Kunſtwerk gemacht, und „Pamela“ iſt der erſte echte vom Ausland unbeeinflußte nationale Roman, der auf engliſchem Boden entſteht. Getragen vom Bürgertum ſteigt der nationale Geiſt wieder empor, und die Sturmflut des Romanismus, welche auch den engliſchen Boden überſchwemmt hatte, iſt völlig zurückgegangen. Die franzöſiſche Kultur war über die Schichten der höfiſch-ariſtokratiſchen Welt nie recht hinausgedrungen, und die Litteratur ſtand in demſelben Augenblicke, da ſie vom dritten Stande erobert wurde,

wieder frei und unabhängig vom Auslande da. Triefend von Sentimentalität und Moralität, und mit all ſeiner Weitſchweifigkeit und Breitſpurigkeit entſprach der Richardſon'ſche Roman ganz dem bürgerlichen Geſchmack. Der wackere Londoner Buchdrucker beſaß eine zarte empfindſame Seele und war ein rechter Frauenlob. Das Weib iſt für ihn die eigentliche Trägerin der neuen Ideen und geht in dem Kampf des Bürgers gegen den Edelmann führend voran. Sowohl „Pamela“ wie „Clariſſa Howe“ ſtellen einen eigenartigen und feſſelnden Typus dar; ſie werden mehr von ihren Ideen als von ihren Gefühlen und Leidenſchaften beherrſcht und haben etwas von der Unſinnlichkeit, von der Gedankenhaftigkeit der Ibſen'ſchen Frauengeſtalten an ſich. Bis zu einem gewiſſen Grade nachgiebig und demütig, entwickeln ſie plötzlich eine ungeheure Willenskraft und Energie. Sie wiſſen, daß ſie eine große Sache zu verteidigen haben. Sie kommen im Namen des dritten Standes und erheben Widerſpruch gegen die ſittliche Verſumpftheit der höfiſch-ariſtokratiſchen Geſellſchaft. Sie verteidigen die bürgerliche Tugend gegen die Angriffe der Edelleute. Auf der einen Seite die vornehmen Verführer, die rückſichts- und gewiſſenlos, raffiniert, bald mit Liebkoſungen, bald mit

Richardson.

Digitized by Google

brutaler Gewalt die armen Mädchen aus dem Volke in ihre Gewalt zu bringen ſuchen, auf der anderen Seite das ſittenſtrenge Bürgerskind: Pamela, das fromme Dienſtmädchen, von jener etwas unangenehmen demütig-ſklaviſchen Geſinnung eines Kätchen von Heilbronn, doch ſtrahlend in ihrer Tugend, ſieht zuletzt den Gegner überwunden zu ihren Füßen und wird von ihm zur Gattin „erhoben“, die arme Clariſſa Harlowe aber, die noch einen ſchwereren Kampf zu beſtehen hat gegen ihre grauſame Familie, welche ſie mit Gewalt einem ungeliebten Manne verheiraten will und gegen die Angriffe ihres Geliebten Lovelace, der zuletzt nur durch Hinterliſt ihre Ehre zu Falle bringen kann, ſtirbt aus Gram dahin. Aber auch Lovelace fällt, gemartert von ſeinem Gewiſſen, im Duell. Richardſon ſtreitet gegen die Ariſtokratie, aber tief ſteckt dieſem Bürgertum in Fleiſch und Blut die heimliche Ehrfurcht vor dem Edelmann. Auch trotz ſeiner ſittlichen Verworfenheit hört er nicht auf, einen eigenen Reiz auf den Bürger auszuüben. Daß Pamela ſchließlich der Heirat gewürdigt wird, ſchmeichelt ſeiner Eitelkeit, und der brutale niederträchtige Lovelace erſcheint doch wieder in einem ſo liebenswürdigen Licht, er hat ſo viel Beſtechendes an ſich, daß er die ganzen Sympathien des 18. Jahrhunderts für ſich gewann.

Henry Fielding.
Gemälde von W. Hogarth, Stich von Granger.

In ſeinem „Sir Charles Grandiſon“ ſtellte Richardſon endlich auch einen Tugendhelden dar, einen moraliſchen Muſtermenſchen ganz ohne Fehl und Makel. Aber das war des Guten ſchließlich doch zu viel. Beſonders gab es da unter den Schriftſtellern einen, dem bei dieſer Moralpredigerei und ſteifleinenen Ehrbarkeit, dieſer mit ſo viel Selbſtgerechtigkeit zur Schau getragenen Tugendboldigkeit, dieſer jeden Humors ermangelnden Rühr- und Thränenſeligkeit ganz übel zu Mute ward. Henry Fielding (1707 bis 1754) parodierte in ſeinem „Joſeph Andrews“ (1742) die Pamela und ſchuf in ſeinem „Tom Jones“ (1749), dem bürgerlichen Idealroman

Richardsons einen bürgerlichen Schelmenroman entgegenstellend, statt in sentimentale Thränen in ein herzhaft frohes Lachen ausbrechend, ein Meisterwerk des komischen Romanes des 18. Jahrhunderts. Er selber war ein leichter, fröhlicher und unsteter Geselle, der lieber im Wirtshaus als in der Kirche saß und an einer lustigen Schnurre größeres Gefallen fand als an einer Predigt. Und so sind auch seine Helden. Lockere, lebenslustige Burschen, welche einen guten Trunk zu würdigen wissen und gern über die Stränge hauen, aber innerlich kerngesund, tüchtig und brav; denn das Herz sitzt ihnen auf dem rechten Fleck, und sie besitzen für alles Gute und Edle eine warme Empfänglichkeit. Auch Fielding kämpft wacker für Moral und Tugend. Nur stellt sich seine Moral nicht zur Schau, wie die Richardsonsche. Sie hat nichts Puritanisches an sich und steht mit der Lebenslust auf dem besten Fuße. Je echter sie ist, desto weniger spricht sie von sich. Die eigentlichen Schurken und Bösewichter sind bei Fielding die äußerlich Anständigen und Ehrbaren, die Augenverdreher und Sittenrichter, die Prüden und Tugendprediger,— und in der That wurzelt die Fielding'sche Moral tiefer als die Richardson'sche. Des letzteren Helden und Heldinnen folgen Gesetzungen, Weisungen und Vorschriften, die höchste Giltigkeit für sie besitzen, sie folgen einer Moral, die ihnen von anderen auferlegt und diktiert worden ist, während die Fielding'schen Helden ihrem ganzen Fühlen nach sittlich tüchtig handeln. Die Moral ist für sie etwas Natürliches und Selbstverständliches; sie können sich ruhig ihrem Herzen anvertrauen und kommen zuletzt zum besten Ziel.

Tobias Smollet.
Nach einer Zeichnung von Riddle und dem Stich von Bollinger.

Aus groberem Holz war Tobias Smollett (1721—1771) geschnitzt, ein geborener Schotte. Als Mensch und als Künstler hat er viel Rohes

und Brutales an ſich. Und mit der vollkommenſten Deutlichkeit erſcheint auch in ſeinen Romanen („Roderick Random“, 1748; „Peregine“ Pickle“ „Humphrey Clinker“, 1771) aufs treueſte wiedergeſpiegelt die ganze Brutalität und Sittenloſigkeit der damaligen Zeit, in den höheren wie in den niederen Ständen. Seine draſtiſche Komik und ſein grotesker Humor ſchrecken vor keinem Cynismus und vor keiner nackten Sexualität zurück; dabei wühlt er andererſeits gern im Schrecklichen und Grauſigen. Mit ſeinen ſchiffstaudicken Nerven ſteht er in vollkommenem Gegenſatz zu dem zartbeſaiteten empfindſamen Laurence Sterne (1713 bis 1768); Sterne predigt nicht wie Richardſon und er lacht nicht fröhlich und übermütig, laut und wiehernd wie Henry Fielding. Sein Grundweſen iſt das der Beſchaulichkeit und der abgeklärten Leidenſchaften. Er blickt von einer höheren Warte auf das Leben herab, und da ſtellen ſich allerhand Reflexionen und Betrachtungen ein; ihn feſſelt nicht mehr der Spannungsreiz einer Handlung, die Merkwürdigkeit, die Tragik und Komik eines Vorganges, ſondern was ſich darüber meinen und ſagen läßt. Das Ereignis verſchwindet unter der Fülle der Anmerkungen, welche das Ich des Dichters daran anknüpft. In ſeinem umfangreichen „Triſtram Shandy“ (1759—1767), der neben der „empfindſamen Reiſe“ unter ſeinen Werken obenan ſteht, kommt er kaum über die Geburt des Helden hinaus; und doch wie viel hat er uns geboten, welch eine Fülle von liebenswürdigen Menſchen, aufs delikateſte ausgeführten Charakteren iſt an uns vorübergezogen, und wie lebendig ward uns das Innenleben dieſes Zeitalters, wie tief haben wir es verſtehen gelernt, beſſer noch als aus der breiten Darſtellung der Außenzuſtände, wie ſie uns Richardſon, Fielding und Smollett bieten. Die Sterne'ſchen Proſaſchöpfungen bezeichnen eine bedeutſame Wendung in der Entwickelungsgeſchichte der Poeſie des 18. Jahrhunderts. Sie ſind in einem manierierten Stil geſchrieben, gänzlich verſchieden von der klaren Verſtandesſprache eines Voltaire, der glatten und korrekten Proſa der typiſch-vollkommenen Schriftſtellerpoeterei. Aber dieſer manierierte Stil, der unmittelbare Gefühlsregungen wachrufen, klingen und duften möchte, bedeutet nichts anders als das Ende der Proſaherrſchaft in der Poeſie.

Lorenz Sterne.
Nach einem Gemälde von Reynolds gestochen von Holzhalb.

Die Proſaſprache entwickelt ſich wiederum zur Versſprache. Sie will wie dieſe mehr als Verſtandes-, ſie will auch Phantaſie- und Gefühlsausdruck ſein. Nur noch ein Schritt bleibt zu thun, und ein neuer Vers ſteht vor uns. Die Sterne'ſche Proſa iſt die nächſte Entwickelungsſtufe zu ihm hin. Bei Pope war der Vers nur noch ein ſchöner Schmuck der Rede; elegant, leicht und ſinnlich wohlgefällig ſuchte er nur noch die Gedanken wiederzugeben. Allein durch ſeine Zierlichkeit und Künſtlichkeit unterſchied er ſich von der Proſa, der Verſtandesſprache des Alltags und der Wiſſenſchaft. Mehr und mehr verfällt die klaſſiciſtiſche Verskunſt, je mehr ſich das Geiſtesleben den Ideen und Gefühlen der klaſſiciſtiſchen Periode entfremdet, — und je reicher neue Ideen eindringen, welche zuerſt verſtandesgemäß angeeignet und überwältigt ſein wollen, je tendenziöſer, je belehrender die Dichtung wird, je mehr ſie darauf ausgeht, zuerſt einmal die neuen Ideen ſich klar zu machen, deſto mehr dringt die Proſaſprache in die Poeſie ein. Der Roman Defoe's, Richardſons und Fieldings kam, und in dieſer Vernunft- und Alltagswirklichkeitspoeſie beſaß der Vers allerdings keine Daſeinsberechtigung mehr. Aber ſchon haben die neuen Ideen das ganze Innenleben des Menſchen ergriffen. Das neugeſtaltete Phantaſie- und Gefühlsleben ringt nach dem Ausdruck, den allein die Kunſt ihm gewähren kann. Die Sprache drängt wieder zur Künſtlerſprache, zur Versſprache hin. Hier ſetzt die manierierte Proſa Laurence Sterne's ein, als eine Übergangsform von der Schriftſtellerpoeſie zur echten Poeſie hin. Die Proſa ſucht die unmittelbaren, ſinnlichen Wirkungen der rhythmiſchen Sprache zu erreichen, was ihr zuletzt aber unmöglich iſt. Daher das Geſuchte, Erkünſtelte und Gezierte. Erſt als die dichteriſche Kraft völlig zum Durchbruch gelangte, ſteht auch ein neuer Vers vor uns, von dem der klaſſiciſtiſchen Poeſie ebenſo völlig verſchieden, wie dieſer von dem der Renaiſſancezeit.

Der Sterne'ſche Stil könnte nicht etwas ſo Neues ſein, wenn uns ſein Roman nicht auch inhaltlich als eine neue Erſcheinung entgegenträte. Mit dem „Triſtram Shandy" und „Yoriks empfindſamer Reiſe" kommt der Subjektivismus zum Durchbruch. Von der Betrachtung der Außenwelt wendet ſich der Menſch der Innenwelt wieder zu. Nachdem er als Empiriſt Erfahrungen geſammelt hat, beſchaut er ſie mit den Gefühlen ſeines Ichs. Es reizt ihn, wie ſchon geſagt, nicht mehr, von einem Vorgang ſchlichtweg zu berichten, ſondern er giebt uns die Stimmungen und Empfindungen wieder, die er in ihm, dem Einzelnen, loslöſte. Der eigentliche Held ſeiner Erzählungen iſt er ſelber. Richardſons Sentimentalität und Fieldings Heiterkeit haben ſich bei ihm, ganz untrennbar, aufs innigſte verſchmolzen. Er lächelt durch Thränen uns an. Die Pikanterie und Frivolität duldet er in ſeinen Staaten ebenſo wie die Tugend und Frömmigkeit, und er macht keinen Unterſchied zwiſchen ihnen. Er verklärt alles,

alles erſcheint ihm gut und ſchön, und er kennt nur einen Menſchen, und deſſen Namen lautet Liebenswürdigkeit. Bei Sterne nimmt der Roman ein ſtarkes, lyriſches Gepräge an, und in der Lyrik vollendet ſich die Kunſt dieſes Zeitalters. Er nimmt ſeine Richtung ganz auf das Pſychologiſche. Da ſind es zuerſt die Unnormalitäten, die Wunderlichkeiten, welche dem Beobachter am meiſten ins Auge fallen und ſeine Intereſſe feſſeln. Das Sonderbare und Spleenige erſcheint bei Sterne ſtark ausgeprägt. Seine Art, die Gefühle zu zergliedern, iſt noch immer eine wiſſenſchaftliche Art, eine Verſtandesoperation, aber ſie bereitet die ſeeliſche Kunſt eines Goethe vor, wie die beſchreibende landſchaftliche Poeſie eines Thomſon auf Robert Burns hindeutet.

Oliver Goldſmith.
Nach einem Stich von Chapman.

Oliver Goldſmith, am 17. November 1728 zu Pallas in Irland geboren und geſtorben zu London am 4. April 1774, vollendete in ſeinem „Vicar of Wakefield“ den engliſchen Roman des 18. Jahrhunderts. In dieſem kleinen Meiſterwerk findet man das Beſte zuſammen, was Richardſon, Fielding und Sterne als Menſchen und als Künſtler zu geben hatten, geſäubert von den Schlacken, welche deren Werken noch anhafteten. Goldſmith beſitzt die letzte große äſthetiſche Kraft, in engſtem Raum unendlich viel zu ſagen, und bietet uns ſo den feinſten Extrakt aus all den Stoffen, welche ſeine Vorgänger zuſammengetragen hatten. Er iſt moraliſch und ſentimental wie Richardſon, ohne zu moraliſieren und in Thränen zu zerfließen, er beſitzt die Heiterkeit und die fröhliche, friſche Lebensluſt eines Fielding, ohne dabei zu lärmen und zu poltern, und den liebenswürdigen Humor, den pſychologiſchen Feinſinn, die ſtiliſtiſche Delikateſſe, den ganzen Subjektivismus eines Sterne, ohne in deſſen Sonderlichkeiten und Künſteleien zu zerfallen. Er ſelbſt hat Zeit ſeines Lebens als armer Schriftſteller mit der Not und Dürftigkeit kämpfen müſſen und alle Not des Lebens bricht auch über ſeinen herrlichen und guten Landpfarrer herein; aber ſie dient nur dazu, deſſen goldenes

Gemüt, tief innerliche Frömmigkeit, Tapferkeit und Menſchenliebe zu immer reicherer Entfaltung zu bringen. Wie von Sterne, ſo bekennt auch von Goldſmith Goethe, daß er tief auf ihn eingewirkt habe.

It is agreed between Oliver Goldsmith M.B. on one hand
and James Dodsley on the other that Oliver Goldsmith shall
write for James Dodsley a book called a Chronological
history of the lives of eminent persons of Great Britain and
Ireland or to that effect, consisting of about two volumes
8vo about the same size and letter with the universal
history published in 8vo for the writing of which and com
piling the same James Dodsley shall pay Oliver Goldsmith
three guineas for every printed sheet, so that the whole shall
be delivered complete in the space of two years at farthest. James
Dodsley however shall print the above book in whatever manner
or size he shall think fit, only the universal history above
mentioned shall be the standard by which Oliver Goldsmith
shall expect to be paid. Oliver Goldsmith shall be paid one
moiety upon delivery of the whole copy complete, and the
other moiety one half of it at the conclusion of six months
and the other half at the expiration of twelve months next
after the publication of the work, James Dodsley giving
however upon the delivery of the whole copy two notes for the
money left unpaid. Each volume of the above intended work
shall not contain more than five and thirty sheets, and if they
should contain more the surplus shall not be paid for by
James Dodsley. Oliver Goldsmith shall
print his name to the said work.

Mar 31 1763

Oliver Goldsmith

Jas Dodsley

Verlagsvertrag zwiſchen Oliver Goldſmith und dem Verlagsbuchhändler James Dodsley
vom 31. März 1763 in der Handſchrift des Dichters.

Man hat den engliſchen Roman dieſer Zeit vielfach und mit vollkommenem Recht mit der niederländiſchen Genremalerei verglichen. Beide tragen den echt germaniſchen Charakter an ſich. Richardſon, Fielding, Smollet, Sterne und Goldſmith wecken die germaniſche Poeſie aus dem Schlummer, in den ſie der Zaubertrank des romaniſchen Klaſſicismus für einige Zeit wieder verſenkt hatte. In der Luft der klaſſiciſtiſchen Salonlitteratur welkte ſie dahin, und ſie erneuert ſich wieder aus dem Häuslichkeitsſinn der deutſchen Raſſe, aus den familiären Neigungen, die einerſeits in pädagogiſch-moraliſche Beſtrebungen ausliefen, andererſeits in gefühl- und gemütvolle Stimmungen. Sicherlich hat die neue germaniſche Dichtung in dieſer erſten Phaſe ihrer Entwickelung, da ſie noch ganz im Genrebildlichen ſtecken bleibt, geiſtig noch manches Beſchränkte, Dumpfe und Kleine an ſich. Sie deutet auf eine Geſellſchaft und Kultur hin, in der viel Einfalt und Naivetät, aber auch viel Roheit und Brutalität zu Hauſe iſt, ein platter Nützlichkeitsmaterialismus und geringe Neigungen, tiefer das Leben zu verſtehen. Man ſehe ſich den großen Kritiker und Litterarhiſtoriker dieſer Periode, Samuel Johnſon (1709—1784) an, deſſen Urteile ſo viel Geltung beſaßen, wie in Frankreich die eines Boileau. Gelernt hat er genug, daß er als ein großer Gelehrter gelten kann, aber gedacht hat er ſehr wenig. Offenbar war er nur deshalb der große Prophet ſeiner Zeit, weil er unter Philiſtern wie ein Philiſter redete und über die Meinungen der Menge ſich um keine Linie breit erhob. Aber dieſer große Freſſer vor dem Herrn, dieſer Poltron,

Samuel Johnſon.
Nach einem Gemälde von J. Reynolds geſtochen von R. Page.

Digitized by Google

der lärmend und ſchimpfend um ſich ſchlug und fanatiſch alles Neue, alle Aufklärung haßte, eine Figur aus einem Fielding'ſchen Romane, beſitzt die vollkommenſte Urwüchſigkeit. Da iſt bei aller geiſtiger Enge unendlich viel Friſche, Natürlichkeit und Eigenart. Dieſe ganze Litteratur giebt keine abgegriffenen, ſondern lauter neugeprägte Münzen aus, und in dieſer Familienpoeſie ſtrotzt alles von Saft und Leben und von Unmittelbarkeit. Sinne und Sinnlichkeit ſtehen ihr zur Verfügung, die Welt zu betaſten und zu ergreifen, und das iſt der Anfang und die Grundbedingung alles echten Kunſtſchaffens.

Der engliſche Geiſt entfremdete ſich mehr und mehr der Bewunderung der franzöſiſchen Bildung, je kräftiger das bürgerliche Element in der Litteratur hervortrat und das ariſtokratiſch-höfiſche zurückdrängte, und je tiefer der Zwieſpalt zwiſchen dem engliſchen Liberalismus und dem franzöſiſchen Demokratismus wurde. Das neuerſtarkte nationale Bewußtſein ließ den Blick auf die große Vergangenheit des eigenen Volkes zurücklenken, und der nie ganz vergeſſene Shakeſpeare tritt aus den Nebeln, in die ihn der Klaſſicismus eingehüllt hatte, von neuem hervor. Die neue Zeit fühlt wieder mit ihm und verſteht ihn. Der Charakter einer Litteraturperiode verrät ſich mit am deutlichſten in den großen Vorbildern, die ſie aufſtellt und denen ſie nachſtrebt. Wir haben geſehen, wie die neue Kunſt gleich jeder neuen Kunſt aus der Erneuerung des Inhaltlichen und Innerlichen heraus erwuchs, und je mehr es in ihr gärte und unruhig drängte, deſto weniger Sinn konnte ſie für all den glatten, äußeren Formalismus, die Eleganz und Korrektheit der ausgereiften Kunſt der letzten Vergangenheit haben. Durch alle ihre wohllautenden Reime, ihre fließenden Verſe beſticht ſie am wenigſten das junge Geſchlecht, dem am reinen Gedanken und an der reinen Empfindung mehr als am reinen Reime liegt. Müde des Räſonnierens und der Vernünftelei, will es in ſeinen Gefühlen gepackt und ergriffen ſein. Sein bürgerlicher und häuslich-familiärer Sinn findet nicht länger Gefallen an dem Steifen, Ceremoniöſen, Abgezirkelten und Feſtlichen der Hofgeſellſchaftspoeſie des Klaſſicismus und liebt dafür das Einfache, Patriarchaliſche, das Herzliche und Friſche, das Natürliche und Naive, das Ungebundene und Formloſe. Wenn die Theoretiker dieſer Zeit noch als das Weſentlichſte des Kunſtſchaffens die bloße Naturnachahmung aufſtellen, ſo befinden ſie ſich da allerdings noch immer mit Boileau auf einem Boden. Aber ſie geben der Theorie bereits eine ſehr wertvolle Ergänzung, indem ſie aus dem erwachenden Subjektivismus und Individualismus der Zeit heraus ein großes Gewicht auf die Originalität legen, von welcher die klaſſiciſtiſche Poeſie am wenigſten gewußt hatte. Im engliſchen Romane trägt dieſe Freude an der perſönlichen Eigenart noch etwas Kleines und Enges

an ſich. Er meint nicht die Originalität der großen Geiſter und Menſchheitsführer, ſondern das Sonderlingsweſen, das Formloſe und Unabgeſchliffene, in ſich hinein Verkrochene, das ſo häufig in der Welt der niederen Bildung, der bürgerlichen Philiſtroſität angetroffen wird. Aber der richtige Inſtinkt war vorhanden, und es bedurfte nur noch eines großen Aufſchwunges des ideellen Lebens, um dieſes Enge zu überwinden. Wenn der Ruf nach dem Originalgenie erklang, ſo faßte man in dieſem Worte alles zuſammen, was die dumpfe Sehnſucht der Zeit ausmachte und was in der That aus einer weit tieferen Auffaſſung des poetiſchen Schaffens hervorging, als ſie der Klaſſicismus beſaß: eine unmittelbare und intenſive Ausſprache des Gefühlslebens, Naivetät und ungezwungene Natürlichkeit, Einfachheit, ſinnliche Friſche, ſtarke Subjektivität. Die Poeſie ſollte wieder Landluft ſtatt Stadt- und Salonluft ausſtrömen.

Wenn das klaſſiciſtiſche Zeitalter ſeinem ganzen Weſen nach in dem höfiſchen Kunſtepos Vergils und in ſeinem Schul- und Verſtandesformalismus die höchſte dichteriſche Vollendung fand, ſo entdeckte dieſe Zeit die Größe Homers, in deſſen Sonnenglanz das Licht des römiſchen Epikers nach und nach zum Kerzenlicht zuſammenſchrumpfte. Man that damit einen wichtigen Schritt zur tieferen Erkenntnis der eigentlich originalen Kunſt des Altertums, der helleniſchen, welche ſeit den Tagen des Mittelalters an Anſehen noch immer weit hinter der römiſchen zurückſtand. Eine künſtleriſche Bildung aber, welche die Homeriſche Poeſie wirklich mitempfand, bewies die Feinheit ihres Geſchmacks am beſten, wenn ſie zugleich auch auf Shakeſpeare zurückgriff.

David Garrick.
Nach einem Stich von Thönert.

Die geniale Darſtellungskunſt *David Garricks* (geb. 19. Februar 1716 oder 1717, geſt. am 20. Januar 1779), des erſten engliſchen Schauſpielers dieſes Jahrhunderts, trug mit dazu bei, daß die Shakeſpeare'ſchen Dramen, freilich noch mannigfach verändert und dem bürgerlichen Geſchmack angepaßt, von neuem unter ſtürmiſchem Beifall über die engliſche Bühne gingen und die franzöſiſch-klaſſiciſtiſche Poeſie verdrängten. Im Oktober 1741 trat Garrick als Richard III. zum erſtenmal am Goodmansfield-Theater in London mit außerordentlichem Erfolg auf und kaufte ſechs Jahre ſpäter das Drurylane-

Theater, das unter ſeiner neunundzwanzigjährigen Leitung ganz Europa mit ſeinem Ruhme erfüllte. Garrick verdrängte den rhetoriſch-deklamatoriſchen

Engliſche Theaterſcene des 18. Jahrhunderts. Rechts im Vordergrunde Garrick.

Stil, den Stil der feierlichen und abgezirkelten Bewegungen, der mit der Corneille'ſchen und Racine'ſchen Dichtung überall zur Herrſchaft gekommen

Digitized by Google

war, durch den naturaliſtiſch-realiſtiſchen Stil, der als der eigentlich germaniſche angeſehen werden muß, und wie ihn ſchon die Shakeſpeare'ſche Zeit ausgebildet hatte. Da gab es auch keine Trennung mehr zwiſchen den komiſchen und tragiſchen Schauſpielern. Garrick, gleich groß im Komiſchen wie im Tragiſchen, auch als Luſtſpieldichter einer der erſten unter den Zeitgenoſſen, überwand durch ſeine Fähigkeit der Wiedergabe großer Leidenſchaften das Gedrückte und Philiſtröſe, das Proſarealiſtiſche, das ſonſt der Kunſt dieſer Zeit noch anhaftet.

Dem Drama ſelber ward dieſe Größe nicht beſchieden. Es blieb noch weit mehr wie der Roman in ihm befangen. War doch überhaupt das 18. Jahrhundert der Entwickelung und Ausbildung dieſer Kunſtgattung weit weniger günſtig als das Zeitalter der Renaiſſance. Es hat die Schule der Vernunft durchlaufen und in ihr Ruhe und Beſonnenheit gelernt, ſich zu mäßigen und zuſammenzunehmen. Es ſteht mit kühlerer Kritik den Erſcheinungen gegenüber, predigt die Milde und die Duldung und ergeht ſich in ſentimentaler Schwärmerei. Da platzen die Gegenſätze nicht mehr ſo hart und ſchroff aufeinander, die Geiſter ſtehen ſich nicht ſo unverſöhnlich-kriegeriſch, ſo ganz von ihrer Sinnlichkeit, ihren Leidenſchaften und Temperamenten beherrſcht, gegenüber. Es fehlt die Wucht der dramatiſchen Anſchauung, die vor allem und am meiſten Kriegeriſches an ſich hat.

Die Intereſſen der etwas ängſtlichen Bürgerſeele werden doch zu allermeiſt von der Familie eingeſchloſſen. Die großen, tragiſchen Kataſtrophen bleiben da fern. Man zankt ſich wohl, aber um ſo wonniger die Stunde, wenn man ſich unter Thränenſtrömen verſöhnt in die Arme ſinkt. So entwickelt ſich die bürgerliche und moraliſche Tragödie Lillo's bald zum weinerlich-ſentimentalen und moraliſchen Familienſchauſpiel Richard Cumberlands (1752—1811), der dank ſeinem hübſchen Charakteriſierungstalent mit ſeinen „Brüdern", ſeinem „Weſtindier" und ſeinem „Juden" noch in unſerem Jahrhundert ſich lange auf der Bühne erhielt.

Nur Oliver Goldſmith, der auch als Dramatiker bedeutend hervortrat, und Richard Sheridan (1751—1816) erhoben ſich zu der künſtleriſchen Höhe, welche der Roman erreichte. In Sheridans Komödie weht die Luft der großen Welt. Sie tritt aus der Familienſtube heraus, und hinter ihr ſteht die Perſönlichkeit eines Mannes, der ein reichbewegtes, abenteuerliches Leben im großen Stile führen durfte, unter den glänzenden Parlamentsrednern und Staatsmännern ſeiner Zeit einer der glänzendſten, deſſen bezaubernder Liebenswürdigkeit niemand zu widerſtehen vermochte. Seine beiden Luſtſpiele „Die Nebenbuhler" und vor allem „Die Läſterſchule" ſind Meiſterwerke einer eleganten Kunſt, welche durch die weltmänniſche Vornehmheit des Stiles, den zündenden Dialogwitz und Geiſtreichigkeiten aller Art beſticht. In der „Läſterſchule" findet ſich eigentlich alles, was man von einem Luſtſpiel verlangen kann; eine weitertragende ſatiriſche Grundidee,

R B Sheridan

Sheridan.
Nach einem Stich von R. Hicks.

die den beſten Molière'ſchen an Wert nichts nachgiebt, eine Charakteriſtik von ſauberſter Arbeit, eine farbenreiche Sittenſchilderung, ein lebendiges Zeitempfinden, eine Fülle von unterhaltenden Scenen, eine ausgezeichnete dramatiſche Technik: aber zuletzt macht das Ganze doch nur den Eindruck eines großen, glänzenden Feuerwerks. Es fehlt die Tiefe, die Eigenart, die Wirkung aus einem Punkt heraus. **Ein wundervoll eklekticiſtiſches Talent, das aus allen Blüten Honig zu ſaugen weiß, ein Talent von ausgezeichnetem Kunſtverſtande faßt in einem Bilde eine Reihe der charakteriſtiſchſten Geſtalten und Motive zuſammen,** welche ſeit **hundert und mehr** Jahren aller Ecken und Enden in der Litteratur auftauchten. **Bald verſpürt man den Hauch Molière'ſcher Poeſie, bald die Luſt des Rokoko und dann wieder den Geiſt Fieldings und der ganzen bürgerlich-moraliſchen Kunſt.** Sheridan ſteht am Ende einer Litteraturperiode. Überall weiſt er in die Vergangenheit zurück, an keiner Stelle vorwärts in die Zukunft.

Einen in jeder Hinsicht großartigen Abschluß fand hingegen die Lyrik dieses Zeitalters. Aus der beschreibenden Landschaftspoesie Thomsons und der trübmelancholischen Reflexionsdichtung Youngs tauchte sie auf. In Thomas Gray's (1716—1761) sentimentaler Dorfkirchhofs-Elegie, in Oliver Goldsmiths „verlassenem Dorf", Mark Akenside's (1721—1770) Lehrdichtung „Freuden der Phantasie" und in der wie von trüben Nebeln verhüllten trauer- und seufzerschweren Poesie des frommen William Cowper (1731—1800), dessen Schwermut zuletzt zur Geistesumnachtung führte, suchen sich die wichtigsten Elemente der Thomson'schen und Young'schen Poesie miteinander zu vereinigen. In den moralisierenden Betrachtungen, den lehrreichen Erörterungen und nackt vorgetragenen Gedanken lebt die schriftstellerische Verstandes- und Tendenzpoesie weiter fort, die liebevolle Naturschilderung verrät die „Freuden der Phantasie", welche aus der wissenschaftlichen Beobachtung hervorging, aber den toten Empirismus überwand, während die gefühlvoll sentimentalen, vielfach melancholischen Stimmungen, der subjektiven Anteilnahme entsprießend, dem eigentlich neuen Geist der neuen Kunst, dem echten Lyrismus zum Durchbruch verhelfen. Aber noch immer bleiben die Elemente getrennt nebeneinander bestehen und verschmilzen nicht miteinander. Neue Anregungen kommen von einer anderen Ecke her. Derselbe litterarische Geschmack, der an der natursinnlichen, realistischen Eigenartspoesie Homers, an dem Patriarchalismus und der Naivetät des alten griechischen Epikers und an seiner ganzen Heldenzeitalterpoesie Gefallen fand, wendete sich der Erforschung der eigenen Volksvergangenheit zu und tauchte zurück in eine Zeit, da auch in der Heimat noch die einfachen, halbbarbarischen Zustände der Homerischen Welt herrschten. Hier stand man dem von Rousseau so begeistert gepriesenen Urzustand der Natur doch noch um einige Meilen näher. Hat sich erst einer behaglich-häuslich eingerichtet, genießt er in vollen Zügen das Glück des Familienlebens und stärkt sich damit sein Familienbewußtsein, so erinnert er sich mit besonderer Dankbarkeit seiner Vorfahren; er möchte wissen, woher er stammt, er stellt Stammbäume auf und schreibt seine Familiengeschichte. Und wie der einzelne, so ein ganzes Volk. 1765 veröffentlichte der Bischof Percy seine „Sammlung altenglischer Balladen", in denen, verklärt vom Zauber einer gewaltigen, urwüchsigen Poesie, ein patriarchalisches Zeitalter sich abspiegelte, ein Heldenzeitalter voll großer Bewegungen. Da stieß man auf alles, was an der Homerischen Poesie entzückte und erfrischte. Nur sprach hier alles noch heimischer und nationaler an; es war mehr aus eigenem Fleisch und Blut entsprossen und erregte und erwärmte die Rasseninstinkte. Man stand der eigenen Volksvergangenheit gegenüber. Wohl fehlte dieser Poesie noch der feinere Kunststil und die wohlberechnete, wundervolle Komposition des Homerischen Epos. Aber daß sie dem Urwüchsigen und Ursprünglichen noch näher stand, daß sie zum Epos noch nicht ausgereift war, das Ungekünsteltere und Formlosere,

der noch lebendigere Lyrismus in der Erzählung, — das entſprach den gärenden Stimmungen der Zeit, der Abneigung vor allem Glatten und Geleckten noch mehr und beſſer als die abgeklärtere altgriechiſche Dichtung.

Fünf Jahre noch vor der Percy'ſchen Sammlung war zu Edinburgh ein ähnliches Werk erſchienen: „Bruchſtücke alter Poeſie", geſammelt im ſchottiſchen Hochland, angeblich Überſetzungen von Liedern des altgäliſchen Barden Oſſian, des Sohnes Fingals aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.*) 1762 erſchien ein zweiter Teil „Fingal", 1763 der dritte Teil „Temora". Wenn auch von einigen Gelehrten Zweifel an der Echtheit erhoben wurden, ſo war doch die Wiſſenſchaft noch nicht weit genug, dieſe Zweifel zu begründen, und für länger hinaus ward der Name Oſſians mit dem Homers in einem Atemzuge genannt. Beide Geſtalten ſtanden als graue Alte ehrfurchtgebietend am Eingangsthor des Tempels der Poeſie, und eine romantiſche Vergangenheitsſchwärmerei ſah das Höchſte in jener Heldenvorzeit geſchaffen, als die verderbliche Civiliſation die keuſche Natur noch nicht geſtört hatte. Die Oſſianſchwärmerei ergriff die ganze europäiſche, namentlich aber die germaniſche Bildungswelt. Nun wäre gewißlich die Wirkung eine ſehr viel weniger tiefe und elementare geweſen, hätte James Macpherſon (1738 bis 1769) thatſächlich nur wie der Biſchof Percy eine wiſſenſchaftliche Arbeit geboten, nichts als die Überſetzung echter Bruchſtücke altgäliſcher Poeſie und nicht ein eigenes und eigenartiges Kunſtwerk. Aus der durch und durch modernen Naturſchwärmerei und der Sehnſucht nach den Paradieſen der Urciviliſation, die ſich mit geſchichtsromantiſchen Träumereien vermählten, war aber die künſtlichſte Kunſt aller Künſte, die raffinierteſte aller Nachahmungspoeſien, war eine archaiſtiſche Dichtung erwachſen. Dieſe ſucht nicht nur die Gefühlswelt und Phantaſiewelt einer fern abgeſunkenen Vergangenheitskunſt, welche für viele Seelen immer etwas Heiliges und Erhabenes an ſich hat, fremdartigen Reiz ausübt und alle Neugiersſenſationen erweckt, von neuem künſtlich wieder zu beleben, ſondern auch mit peinlichſter Genauigkeit deren ganze Ausdrucksweiſe in jeder Einzelheit nachzuahmen. Sie ſchreibt die naive oder die rohe noch unentwickelte Sprache der alten Vorbilder, überſetzt wohl die eigene Sprache künſtlich in das alte vermoderte Idiom und vergißt alle Formen feinerer Entwickelung, um zu halbbarbariſchen zurückzukehren. Das Raffinierte und Atelierkünſtliche dieſer Technik beſticht und blendet oft gerade die feinen Kenner, wenigſtens die blaſierten Kenner und Feinſchmecker, die etwas ganz Beſonderes für ſich allein haben wollen. Sie erſcheint von wundervoller Eigenart, weil die alten Vorbilder längſt aus der lebendigen Erinnerung gewichen ſind, und das ganze Kalte und Gemachte der Nachahmung wird überſehen. In der That aber kann der archaiſierende Künſtler ſeinen Zuſammenhang mit und ſeine Herkunft aus der modernen Welt ebenſowenig verleugnen,

*) Siehe Band I., Seite 396 und vorher.

wie irgend ein anderer Künſtler. Es gehört zur Ausübung dieſer raffinierten Künſteleien ſehr viel Nervoſität, ein ſehr feines Nachempfindungsvermögen, eine Anſchmiegſamkeit und Unoriginalität von höchſtem Maße, mehr ein großes Kunſtkennergenie als eine wahrhaft künſtleriſch-ſchöpferiſche Begabung. Solche Eigenſchaften aber bedingen faſt notwendig eine große Empfänglichkeit für alle Empfindungen und Stimmungen der jeweiligen modernen und modiſchen Welt.

Die Unſelbſtändigkeit iſt eine viel zu große, als daß ſie nicht jedem Drucke nachgeben ſollte, der von der Außenwelt ausgeübt wird. Die mangelnde echte Schöpferkraft jedoch macht den Archaiſten unfähig, das in ihm wogende zeitgenöſſiſche Gefühlsleben in neuen, den ihm gebührenden charakteriſtiſchen Formen zu faſſen. Ein Seltſamkeitsgebilde entſteht, das fremdartig und vertraut, alt und neu, wie ein Stück Vergangenheit und Gegenwart anmutet, darum aber für den Augenblick beſonders ſtark auf ein Geſchlecht wirkt, welches in der Vergangenheit ſeine Ideale erfüllt glaubt und dieſen ſeinen Glauben nun aufs herrlichſte beſtätigt ſieht. James Macpherſon gab in ſeinen Oſſianliedern eine der charakteriſtiſchſten Schöpfungen archaiſierender Kunſt und das Meiſterwerk der Romantik des 18. Jahrhunderts. Und in ſeine Fußſtapfen trat der frühreife, unglückliche Thomas Chatterton, geb. zu Briſtol 1752, der als Achtzehnjähriger durch Selbſtmord endete. Der Archaismus zerſchnitt das letzte Band, das die neue Poeſie noch mit der des Klaſſicismus zuſammenhielt. In der Welt Oſſians bot ſich keine Gelegenheit mehr zu reflektieren und zu moraliſieren und kein Platz für all das nüchterne Verſtandesweſen, das noch in der Schule Thomſons und Youngs ſich breit machte. Und mit dem Verſtand trieb man radikal zunächſt einmal ein eigentliches Geiſtes- und Ideenleben und den Gedanken überhaupt heraus. Phantaſie und Gefühl ſind Alleinherrſcher geworden und treiben ein zügelloſes Spiel. Die Oſſiangeſänge ſind die Poeſie eines Halbmenſchen, der nichts an Intelligenz beſitzt, oder doch wie ein Schlafender von ſeiner Intelligenz keinen Gebrauch macht. Wie Traumbilder ziehen Geſtalten der Einbildungskraft an ſeiner Seele vorüber und inbrünſtig genießt er die Entzückungen dieſer Traum- und Phantaſievorſtellungen und den Rauſch der von ihnen geweckten Gefühle. So dispoſitionsmäßig, ſo klar und mathematiſch berechnet die klaſſiciſtiſche Verſtandesdichtung ausſah, ebenſo nebelhaft und verſchwommen dieſe jugendlich-ſinnliche, von keiner Idee beherrſchte Kunſt der reinen Phantaſie- und Gefühlsſchwärmerei, die überall einen vollkommenen Gegenſatz zu jener bildet. Nur das Künſtlich-Gemachte und Raffiniert-Erklügelte des Archaismus verrät noch den Zuſammenhang mit den äußerlichen Formſpielereien des bis zum letzten Verfall getriebenen klaſſiciſtiſchen Formalismus. Indem dieſer künſtelnde und klügelnde Formalismus die allereinfachſte und ſchlichteſte, die roh barbariſche Form ſucht, löſt er ſich auf und vernichtet ſich ſelbſt.

James Macphersons formlose Form ist ebenso nebelhaft und verschwommen, wie der Inhalt, die Sprache eine Urbreisprache, in der ungeklärt und wirr Prosa und Vers völlig durcheinanderläuft; die Schriftstellerprosa der Schriftstellerdichtung liegt weit zurück und nur einige Außenreste des Gebäudes stehen zertrümmert noch da; um sie herum keimt und wuchert unkrautartig die neue Versprache der Dichterpoesie.

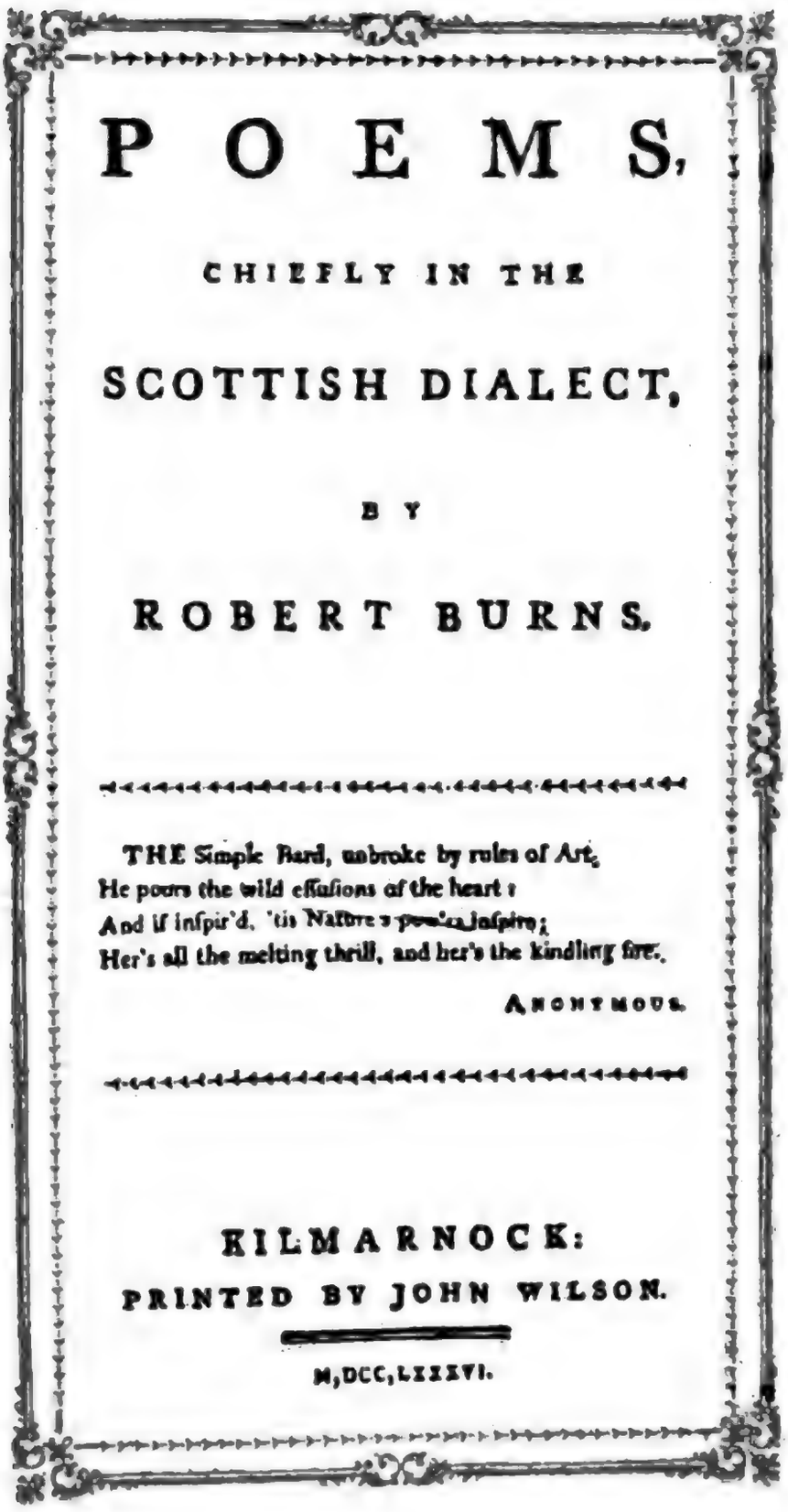
Nur einer im Gebiet und Umkreis der englischen Litteratur fand sie in ihrer ganzen Herrlichkeit und Vollendung, nur einer in dieser Zeit betrat das gelobte Land der neuen Kunst selbst. Die übrigen alle, die Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, die Sheridan, die Cowper, die Macpherson stehen zwischen Altem und Neuem, sie zertrümmern das Alte und bereiten das Neue vor: Robert Burns aber verkörpert die vollendete Entwickelung. 26 Jahre liegen zwischen dem Erscheinen von Macphersons „Bruchstücken alter Poesie“ und Burns' „Gedichten vornehmlich in schottischer Mundart“. Auch in England ist es die Lyrik, welche von allen Kunstgattungen die wundervollsten und köstlichsten Blüten treibt und sich am fähigsten erweist, der Seele der Zeit umfassenden Ausdruck zu verleihen. Von der Natur und dem Natürlichen schwärmte das 18. Jahrhundert, von dem Volk und dem Volkstümlichen, von den Reizen des Landlebens und von landschaftlichen Schönheiten, von den patriarchalischen und idyllischen Naturzuständen des civilisationslosen Wilden, Homerischer und Ossianischer Zeiten. Fern von der Stadt, beim Bauern, fern von der Gesellschaft, beim Volke, bei den armen Leuten glaubte man noch etwas von diesen gepriesenen Zuständen zu entdecken. Und man sang in sentimentalen Tönen das Glück des Armen, von dessen Unschuld, Zufriedenheit, Frohsinn und Gesundheit, die bei ihm für selbstverständlich galten, während der Reichtum die Quelle aller Laster, aller Krankheiten und alles Verderbens war. Mit Robert Burns erschien nun dieser Bauer, dieser Arme wirklich in der Litteratur, keine Buch- und Phantasiegestalt mehr, sondern von lebendigem Fleisch und Blut. Als Sohn eines armen Gärtners wurde er am 25. Januar 1759 im südwestlichen Schottland zu Doonholm oder Doonside bei Ayr, nach anderer Angabe zu Alloway geboren. Durch Selbststudium ergänzte er die Lücken seiner Bildung, da der Unterricht, den er genossen, über die Elementarkenntnisse nicht hinausgegangen war. Im Dienste des Vaters arbeitete er mit Pflug und Harke auf dem Felde und übernahm nach dessen Tode das kleine Gut, welches dieser gepachtet hatte. Aber weder hier, noch später auf dem Meierhof Ellistand bei Dumfries, den er nach seinen glänzenden dichterischen Erfolgen übernommen, bewies er als Landwirt großes Geschick. Und noch viel weniger fand er sich in der Stelle eines Steuerbeamten zurecht, die ihm seine Gönner verschafften, um ihn aus seinen materiellen Bedrängnissen zu erretten. Ein allzu früher Tod riß ihn hinfort; am 21. Juli 1796 starb er in dem Seebade The Brow.

Robt Burns

Nach einer kolorierten Lithographie.

Ein gut Stück des jugendlichen Goethe lebt in ihm, dieſelbe Friſche und Herzlichkeit, Urſprünglichkeit und Unmittelbarkeit, die ſelbſt erlebte Wahrheit der Empfindung und die Naturinſpiration. Dieſer Bauer ent-

Digitized by Google



POEMS,

CHIEFLY IN THE

SCOTTISH DIALECT,

BY

ROBERT BURNS.

THE Simple Bard, unbroke by rules of Art,
He pours the wild effusions of the heart:
And if inspir'd, 'tis Nature's pow'rs inspire;
Her's all the melting thrill, and her's the kindling fire.

ANONYMOUS.

KILMARNOCK:
PRINTED BY JOHN WILSON.

M,DCC,LXXXVI.

Faksimile der Titelseite der Originalausgabe von Robert Burns Gedichten vom Jahre 1786.

spricht gerade nicht dem sanft-sentimentalen, zufriedenheits-seligen, braven Landmann, von dem die guten und frommen Familienpoetchen der Zeit sangen. Burns ist kein Hölty, mehr hat er von Bürger an sich. Nur braucht er nicht wie dieser den Bauern und schlichten Volksmann zu spielen und glaubt eine Täuschung am besten zu erreichen, wenn er sich gemein macht und im platten Bänkelsängerton aufspielt. Bürger möchte um des „Realismus" willen seine gelehrte Bildung verleugnen und drängt seinen Geist zuweilen künstlich in das Rohe, Niedrige und Gemeine des ungebildeten Volkes zurück, aber der wahre Realis-

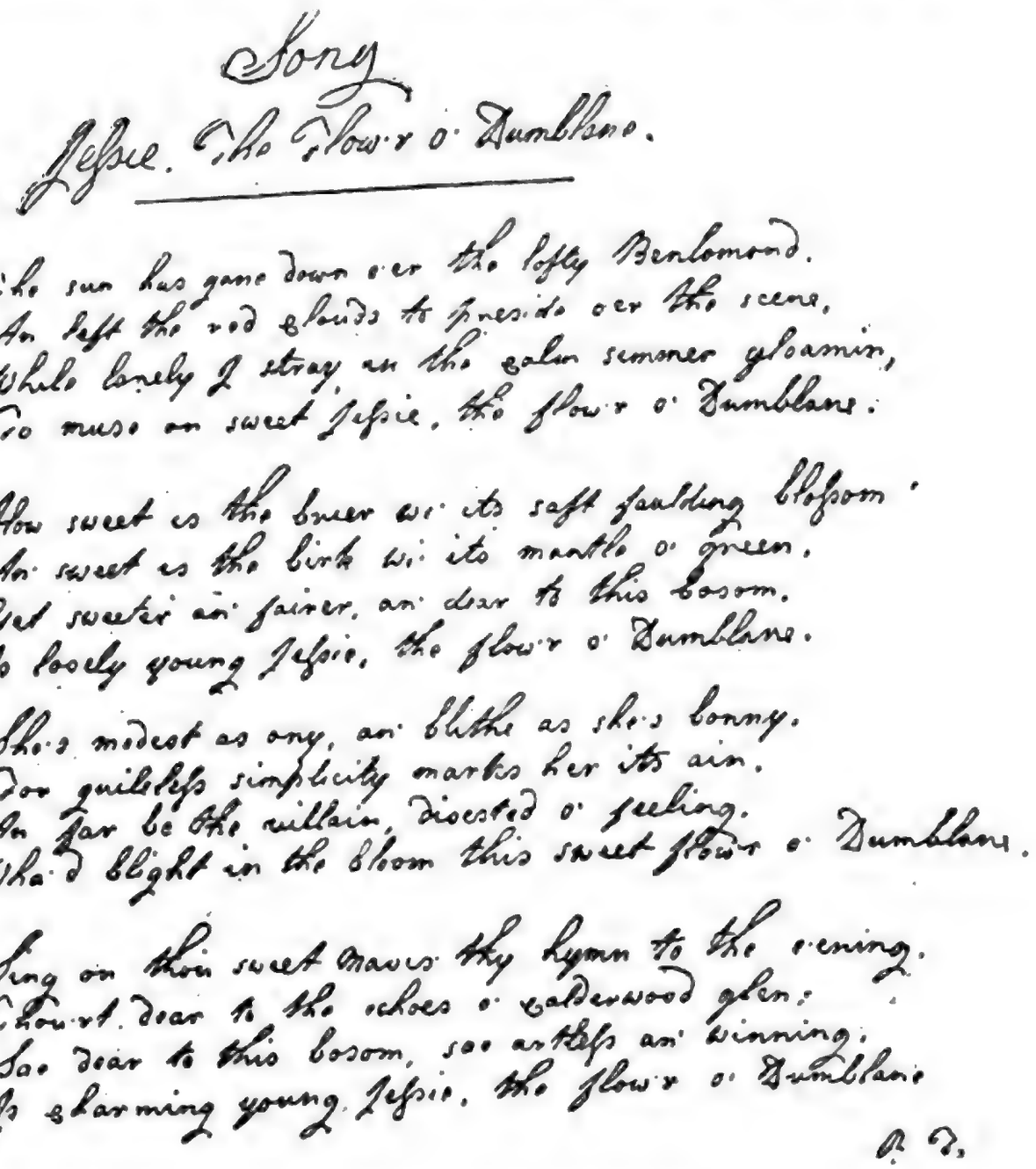
"Next up rose our Bard, like a Prophet in drink—
"Craigdarroch, thou'lt soar when Creation shall sink;
"But if thou would'st flourish immortal in rhyme,
"Come, one bottle more, & have at the sublime!
"Thy line that have struggled for freedom with [illegible]
"Shall heroes & Patriots ever produce;
"So thine be the Laurel, & mine be the Bay,
"The field thou hast won, by yon bright [illegible]

Glasſcheibe aus der Eremitage Friars Caſe, beſchrieben mit Zeilen von der Hand Robert Burns'.

mus iſt immer derjenige, der den Dichter giebt, wie er wirklich iſt, den ganz unverkünſtelten Poeten. Dieſen beſitzt Burns. Seine hochgeartete, durch und durch ideale, nach geiſtiger Vollendung ſtrebende Natur drängt umgekehrt aus der Enge und Dumpfheit der Umgebung, in der er geboren iſt, heraus. Er, der Realiſt, der die Armut und das Leben des Volkes wirklich kennen gelernt hat, weiß, daß es wenig den ſentimentalen Schwärmereien der pſeudoidealiſtiſchen Stuben- und Familienpoeten entſpricht. Er ſucht nicht wie dieſe die Zuſtände zu verklären, ſie ſchöner erſcheinen zu laſſen, als ſie ſind, ſondern ſich ſelber zu verklären, ſeinen geiſtigen Geſichtskreis zu erweitern, ſeine Weltanſchauung. ſeine Gefühle zu vertiefen und zu veredeln. Sein Blick iſt in die Höhe gerichtet. Stolz und Selbſtbewußtſein erfüllen ihn. Ein echter Volksmann, ſtellt er ſich auf die Seite der Demokratie und bekennt ſich zu den Idealen der franzöſiſchen Revolution. Er ſingt das feurigſte, das tiefſte

und geistig größte Proletarierlied, das je gesungen worden ist: kein Loblied auf die Armut, auf karges Mahl und grobe Leinwand, — nein, ein „Trotz alledem", einen Hymnus auf den Menschen, der trotz dieser Armut zu einem Vollmenschen ward, zu einem starken und großen Ich. Nicht der Reiche, nicht der Arme ist dieser Idealmensch, sondern der „Mann", der Freie, der Kühne, der Edle, der Gütige und Liebende, der das Herrenbewußtsein in seinem Innern trägt. Der neue Ideenstrom, den das 18. Jahrhundert entfesselte, geht durch die Burns'sche Lyrik hin. All das Große und Vorwärtsweisende, all das Natürliche und Menschliche, das er emporbrachte, ward zum unveräußerlichen Seelenbesitz dieses schottischen Bauern. Es ist vollkommen mit ihm eins geworden. Er kann nicht anders als selbstbewußt, frei und brüderlich, menschlich und natürlich denken und fühlen. Diese vornehme Geistigkeit, die Intelligenz, die Klarheit der Welt- und Lebensanschauung, die in seiner Dichtung hervortritt, überwindet das Verschwommene und Gestaltenlose der Macpherson'schen Poesie. Das durcheinanderwogende Chaos von Phantasien und Gefühlen lichtet und formt sich wieder unter der Einwirkung eines bewußten Geisteslebens. Außen- und Innenwelt hebt sich in scharfen und deutlichen Umrissen ab. Aber das Gedankenvolle, das Phantasie- und Gefühlvolle steht auch nicht mehr schroff und unverbunden nebeneinander, wie bei Thomson, Young und Cowper, sondern hat sich vollkommen gegenseitig durchdrungen. Das Einseitige der Reflexion, sowie das Einseitige der Phantasie- und Gefühlsschwärmerei hat Burns überwunden, und er steht als eine abgeschlossene, vollmenschliche Persönlichkeit vor uns, einheitlich in ihrem Denken und Fühlen. Er besitzt dieses als etwas ganz Unmittelbares, und sie sind der natürliche Ausfluß seines Wesens. Thomsons beschreibende Landschaftspoesie, welche bisher geherrscht hatte, stand innerlich der Natur noch fremd gegenüber. Sie sehnt sich nach ihr, aber sie lebt noch nicht in ihr. Sie muß sie erst noch kennen lernen. Sie schleppt noch die Eierschalen der wissenschaftlichen Erfahrung an sich und giebt nur Beobachtungen von außen her. Burns trägt die Natur in sich. Aufgewachsen im Duft der Heide, im Rauch der Felder und Wälder, an den rauschenden Wassern des Hochlandes ist sie ihm etwas vollkommen Vertrautes, das nicht erst aufgesucht und beschrieben zu werden braucht. Die langatmige Schilderung konzentriert sich in wenige, in die sinnlichsten und bezeichnendsten Vorstellungen, welche alles geben, was jene Beschreibungen boten, nur alles im kürzesten Ausdruck und das Wesentlichste. Dort war die Beschreibung der Landschaft sich Selbstzweck. Die Dichtung hatte etwas zu ausschließlich Objektives und daher etwas Kaltes an sich. Die Natur war nur mit den Augen angesehen. Bei Macpherson hingegen herrschte allzu stark das Subjektive fort, und die Außenwelt verlor an Form und Umrissen. Burns verbindet den Empirismus mit der Subjektivität. Er umfaßt die Natur mit allen Organen

seines Ichs. In ihren Mittelpunkt stellt er den Menschen, stellt er sich selbst hinein. Angeschaut mit dem Auge seiner jeweiligen Stimmung, seiner Trauer oder seiner Freude, verliert sie das ewig Gleiche, Einförmige und


Song
Jessie. The flow'r o' Dumblane.

The sun has gane down o'er the lofty Benlomond.
And left the red clouds to preside o'er the scene,
While lonely I stray in the calm simmer gloamin,
To muse on sweet Jessie, the flow'r o' Dumblane.

How sweet is the brier wi' its saft fauldin blossom
And sweet is the birk wi' its mantle o' green,
Yet sweeter and fairer, and dear to this bosom,
Is lovely young Jessie, the flow'r o' Dumblane.

She's modest as ony, and blithe as she's bonny,
For guileless simplicity marks her its ain,
And far be the villain, divested o' feeling,
Wha'd blight in the bloom this sweet flow'r o' Dumblane.

Sing on thou sweet mavis thy hymn to the e'ening,
Thou'rt dear to the echoes o' calderwood glen;
Sae dear to this bosom, sae artless an' winning,
Is charming young Jessie, the flow'r o' Dumblane.

R. B.

Robert Tannahills bekanntestes Gedicht „Jessie"
in der eigenen Niederschrift des Dichters.

Typische, das sie bei Thomson besitzt. Thomson besingt den Frühling, den Morgen, Burns singt aus einer einmaligen individuellen Frühlings- und Morgenstimmung heraus. Die Farben und Formen der Natur

wechseln in jedem Augenblick. Intensiver erscheint sie in ihrer Düsterkeit und Schwermut dem Trauernden und Klagenden, lichter und froher dem Heiteren. Auch sie ist kein totes Objekt mehr, sondern zu einem lebendigen Individuum geworden. Bald kommt sie als Trösterin, bald als muntere Spielgenossin, einmal als Befreierin und Führerin, als Idealgestalt, ein anderes Mal gehüllt in Grausen. Und in das Rauschen der Blätter, das Brausen der Hochlandswasser, in die Stille der Sternennächte, in das junge Morgenlicht des Tages klingen die Gefühle des Dichters hinein, nicht wie bei Macpherson phantasierte und erschwärmte Gefühle, sondern aus dem wirklichen Erlebnis heraus geborene: die Gefühle eines feurig-sinnlichen, leidenschaftlichen Herzens, eines glücklich, eines unglücklich Liebenden, eines Fröhlichen, der die Lust der Welt beherzt ergreift, eines Trauernden, der ihre Leiden tief empfindet, eines Humoristen und eines Tragikers, eines freien, edlen Menschen, einer idealen Herrennatur. Und wie der Inhalt, so ist auch die Form eine klare und durchsichtige, eine unmittelbare und keine Schulform. Der Vers besitzt das Musikalisch-Wohllautende, Süß-Melodiöse, das den Empfindungsvers der neuen Kunst besonders kennzeichnet. Er weiß die Gefühle unmittelbar zu erregen, wie kein anderer Vers zuvor.

An Robert Burns lehnte sich eine Schule schottischer Natursänger an, welche noch tief ins 19. Jahrhundert hinein fortwirkte und viel Ausgezeichnetes hervorbrachte. Sie schuf nicht etwas Neues und kam über den Meister nicht hinaus, aber sie bewahrte viel von seinem Wesen: die Unmittelbarkeit und Tiefe im Ausdruck der Gefühle, die Frische und Fülle der Naturanschauung, das Männliche und Menschlich-Sympathische des Meisters. Der Weber Robert Tannahill (1774—1810), James Hogg, der „Ettrick Schäfer" (1772—1835), der feurige und phantasievolle Allan Cunningham (1784—1842), ursprünglich ein Maurer, und William Motherwell (1797—1835), nach Burns vielleicht der Bedeutendste, und Robert Nicoll (1814—1837) gehören ihr an. Die eigentlich englische Lyrik überwand hingegen das reflektierende, belehrend philosophische Element der Thomson-Young-Cowper'schen Poesie nicht so entschieden. Sie schleppt die Elemente der alten Verstandeskunst weiter mit sich fort und bringt sie mehr äußerlich mit dem neuen Geist in Verbindung: so George Crabbe (1754—1832), der Beschreibungen, Schilderungen, Idyllisches und Novellistisches hübsch miteinander vermischte, Samuel Rogers (1762—1855), James Montgomery (1771—1854) und Thomas Campbell, die alle noch ein gut Stück des 19. Jahrhunders an sich vorüberrauschen sehen und den großen Heros der nachfolgenden Entwickelung, Byron, zum Teil um Jahrzehnte überleben.

Die franzöſiſche Poeſie unter den Einflüſſen des germaniſchen Geiſtes.

Der Klaſſicismus des 17. Jahrhunderts war die letzte große Kraftentfaltung der romaniſchen Raſſenkunſt geweſen. Und je mehr er in dieſer Zeit ſich auflöſt und zerſetzt, deſto mehr dringen auch germaniſche Elemente in die franzöſiſche Poeſie ein. In dem großen ſeit Jahrhunderten andauernden Kampf zwiſchen romaniſcher und germaniſcher Raſſenpoeſie ſinkt nun die Wagſchale ſchwer und tief auf Seiten der letzteren herab. Dieſe übernimmt die Führung, welche ſo lange in den Händen der Franzoſen und Italiener vornehmlich gelegen hatte, und beeinflußt und beherrſcht die romaniſche Dichtung ebenſo ſehr, wie ſie ſelber bisher von dieſer beeinflußt war. In den Tagen der Renaiſſance, im Shakeſpeare'ſchen England, hatte ſie ſich ſchon einmal zu vollkommenſter Selbſtändigkeit durchgerungen: aber ſie blieb immerhin noch auf ihren Urſprungsbezirk eingeſchränkt und konnte auf den romaniſchen Geiſt keine Wirkungen ausüben. Dieſer verhält ſich ihr ſchroff abweiſend gegenüber und weiß überhaupt nicht viel von ihr. Ja, noch einmal kam eine Periode des Niederganges germaniſcher Kunſt, in der ſie noch einmal ihr eigenes Weſen dem Fremden zum Opfer brachte. Das iſt nun vorbei. Kraftvoller erhebt ſich der Germanismus, kraftvoller als auch in den Tagen der Renaiſſance und greift diesmal den Romanismus ſogar in ſeinem eigenen Gebiete an und unterwirft ſich ihn. Natürlich fehlt es nicht an Gegenwirkungen von deſſen Seite. Bis in die jüngſte Gegenwart hinein gelingt es immer wieder dem franzöſiſchen Geiſt Einfluß auf die Ausgeſtaltung der germaniſchen Litteraturen auszuüben. Aber vielfach iſt es nur ein uns urſprünglich eigenes Beſitztum, das da in unſere Hände zurückgelangt, teilweiſe galliſch umgeformt und zugeſchnitten. Sonſt läßt ſich im allgemeinen nur die Thatſache feſtſtellen, daß auf dem Boden der Franzoſennachahmung ausſchließlich vollkommen hohle Ähren heranwachſen, die für unſere Dichtung gar keine Bedeutung beſitzen: man denke an die „Poeſie" des jungen Deutſchland oder gar an das Lindau-Lubliner-Blumenthal'ſche Sitten- und Feuilletondrama.

Von England waren die Ideen ausgegangen, welche die Gedankenwelt und die Syſteme des romaniſchen Abſolutismus im 18. Jahrhundert gründlich zerſtörten und vernichteten. Und auch die radikale Ausgeſtaltung, welche ſie in Frankreich erfuhren, weiſt nach den germaniſchen Ländern zurück. Rouſſeau kam aus der Schweiz und ſtieg aus einer Kultur hervor, welche wie die engliſch-puritaniſche noch in den innigſten Beziehungen ſtand und am treueſten jene ſocialiſtiſch-demokratiſchen Ideale bewahrt hatte, mit denen die volkstümliche germaniſche Reformation dem Ariſtokratismus der romaniſchen Renaiſſance entgegengetreten war. Rouſſeau's Idealismus und Utopismus, der Socialismus Gabriel de Mably's (1709—1785), deſſen

Ideen ſich mit denen des Genfer Philoſophen ſo vielfach berühren, das Feldgeſchrei der Revolutionäre von 1789 „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“, welches auf Europa ſo elektriſierend wirkte, — das alles iſt zuletzt ein Ausfluß jenes germaniſchen Individualismus, dem ſchon Thomas Morus in ſeiner „Utopia“ Ausdruck verliehen hatte. Das 18. Jahrhundert bringt den Sieg Thomas Morus' über Machiavelli, der „Utopia“ über das „Buch vom Fürſten“. In der Poeſie ſiegt der germaniſche Einſamkeitsmenſch, der ſich in der Stille der Natur, in der Ruhe der Wälder und Heiden am wohlſten fühlt, über den romaniſchen Salonmenſchen, der germaniſche Familienſinn über den romaniſchen Geſellſchaftsſinn. Der Germane lehrt die europäiſche Kunſt, anſtatt der romaniſchen Poſe und Deklamation das Einfache und das Schlichte zu ſuchen, das innerlich Wirkungsvolle ſtatt des äußerlich Pomphaften und Glänzenden. Er erſchließt die Kunſt dem Gemüt, dem Gefühl und dem Zauber heimlichen Stimmungslebens, wie ſie bisher in dieſer Tiefe und Reichhaltigkeit die Weltlitteratur noch nicht beſeſſen hatte.

Das große Streben der franzöſiſchen Poeſie in dieſem Zeitabſchnitt geht dahin, all dieſe germaniſchen Elemente ſich anzueignen und zugleich den Klaſſicismus zu überwinden. Aber dieſer war weſentlich eine Schöpfung nationalen Geiſtes. Hier hatte er ſeine vollkommenſte Ausgeſtaltung erfahren, er entſprach der geiſtigen Volksbeanlagung und dem franzöſiſchen Charakter, er hatte die ganze Kultur tief durchdrungen, und ſo war es für Frankreich am ſchwerſten, ihn zu überwinden. Es dauerte bis ins 19. Jahrhundert hinein, bis der Klaſſicismus dieſe ſeine ſtärkſte Feſtung übergab. Aber der germaniſchen Kultur konnte das Land nicht mehr entraten. Es mußte ſich deren ſtärkerem Geiſt beugen. Unter deren Einfluß gehen allmählich Umformungen und Umwälzungen in der Volksſeele vor ſich, welche dieſe nach und nach fähiger machen, das Weſentliche des germaniſchen Geiſtes und der von ihm getragenen neuen Entwickelung zu verſtehen. Fürs Erſte kann ſie freilich weſentlich nur nachempfinden und nachahmen, und es fehlt daher der Poeſie dieſer Zeit an der rechten Schöpferkraft. Sie beſitzt nur eine untergeordnete Bedeutung. Sie macht eine Periode durch, wie ſie oft unſere Kunſt durchgemacht hat, wenn ſie dem Ausland ſich unterwerfen mußte.

Im Anfang iſt es natürlich weſentlich die engliſche Litteratur, aus welcher der franzöſiſchen die germaniſchen Elemente zuſtrömen, und die deutſche Poeſie ſpielt eine große Rolle erſt im 19. Jahrhundert. Aber ſelbſt ihre beſcheidenen Anfänge genügen ſchon, die alte Geringſchätzung, der noch Manvillon 1740 Ausdruck gegeben hatte, gründlich zu beſeitigen. Zwanzig Jahre ſpäter empfahl ſie Fréron ſchon den jüngeren Dichtern als Muſter: „Die Engländer und nach ihnen die Deutſchen beſitzen jene Kraft des Herzens, welche ein Erbteil des Genies iſt.“ Selbſt die Kunſt der „Bremer Beiträge“ fand bereits großen Beifall und Geßner ſogar einen

Erfolg, daß er an allgemeiner Beliebtheit ſelbſt Molière und Racine überflügelte; Rouſſeau, Diderot, Grimm, Turgot begeiſterten ſich an ihm, und man darf ſagen, daß er, als ein Vorläufer André Cheniers und damit der neufranzöſiſchen Romantik, zur Erneuerung der franzöſiſchen Kunſt und Dichtung ein Weſentliches beitrug. Der Fabeldichter und Gellertſchwärmer Dorat verkündete in ſeiner „Idée de la poesie allemande“ die Bedeutung der deutſchen Poeſie: „Was die deutſchen Dichter immer vor allen vorteilhaft unterſcheiden wird, das iſt eine Kraft der Naivetät, welche mit ihren Sitten und ihrer Empfindſamkeit zuſammenhängt, die ſie in der Betrachtung jener Schule des Genies, ſchöpfen. Die meiſten ihrer Werke, ohne zu ſtarken Mitteln zu greifen, rühren uns, ſtimmen uns rein und führen zuletzt jene köſtlichen Thränen herbei, welche von Herzen kommen und welche der Geiſt nie entlockt; die deutſchen Dichter ſind nämlich einfach und wahr, ſie ſchildern eine reine, edle und menſchenfreundliche Seele.“

In der Verstragödie, deren feierliche Haltung und Würde am wenigſten des klaſſiciſtiſchen Stiles ſchien entbehren zu können, behauptete ſich der alte Geiſt am ſtärkſten. Voltaire's Nachahmer, La Harpe, Marmontel, de Belloy (1727—1755), der patriotiſche Dramen aus dem Mittelalter ſchrieb, Lemierre (1733—1793), Chateaubrun (geſt. 1775) und Ducis (1733—1816), der letzte Nachzügler, halten ſie aufrecht. Doch das innere Leben iſt entſchwunden, und wenn auch die Tragödie nicht ganz unbeeinflußt von den Stimmungen der Zeit bleibt, ſo reicht es doch nur ſo weit, die klaſſiciſtiſchen Elemente langſam zu zerſtören. Voltaire bereits hatte Shakeſpeare's Einwirkungen erfahren, und Ducis brachte den großen Briten ſogar ſchon auf die franzöſiſche Bühne, freilich arg entſtellt und klaſſiciſtiſch entnervt. Marmontel (1723—1799), Voltaire's Schüler, als Kritiker ſehr viel bedeutſamer denn als Dramatiker und Verfaſſer geſchichtlicher Tendenzromane und neben La Harpe (1739—1863) der hervorragendſte Litterarhiſtoriker, erſchütterte durch ſeine Angriffe Boileau's Stellung. Die Voltaire'ſche Tragödie war ihrem ganzen Weſen nach nüchterner und proſaiſcher als die Corneille-Racine'ſche. Man empfindet an dem alten Stil ſchon eine gewiſſe Überſchwänglichkeit. Auch die Schauſpielkunſt ſucht ihn mehr der Einfachheit und Natürlichkeit anzunähern, den der bürgerliche Geſchmack predigte. Henri Louis Lekain (1728—1778), ſeit 1732 Mitglied des „Théâtre français“, bezeichnet dieſe Wendung. Er erregte die Bewunderung ſeiner Zeitgenoſſen, als er den ſteifen, abgezirkelten Bewegungen der alten Schule einen bewegteren Geſtus und ein leidenſchaftliches Mienenſpiel entgegenſtellte und kräftiger das Gefühlvolle hervorhob.

Henri L. Lekain.

Das Gefühlvolle, zum Thränenselig-Sentimentalen verweichlicht, herrschte in dem bürgerlich-moralischen Rühr- und Familiendrama, das von Destouches und Lachaussée angebahnt, in Diderots „natürlichem Sohn“ (1757) und in seinem „Familienvater“ (1758) jetzt zur höchsten Ausbildung gelangte. Diderot griff zugleich mit großer Schärfe, als ein Geistesverwandter Lessings, sowohl die klassische Tragödie wie auch das klassische Lustspiel kritisch an und deckte mit all seinem Feinsinn und Tiefblick ihre Mängel auf. Dieser Franzose predigte die vollkommene Auflehnung und spricht wie ein germanischer Kritiker, denn woran er sich stößt, daran hatte sich gerade immer der germanische Geschmack, selbst ein John Dryden gestoßen. Er vermißt eine echte und wirkliche Leidenschaft und tadelt das Kalt-Höfische, Gemachte und Gezierte der Gefühle, er wirft der alten Kunst Erfindungsmangel vor und vor allem den Mangel an Lebenswahrheit. Diderot steht auf gleichem Boden wie Richardson und im großen ganzen der englischen Poeten dieser Zeit überhaupt. Es ist ohne Frage ein platter, schwungloser Realismus, der Realismus der Mittelmäßigkeit, der jetzt zunächst zum Ausdruck kam. Das Alltägliche und Gewöhnliche, das er stets vor Augen sieht, nimmt er für das einzig Wirkliche, und unter dem Ausdruck Wahrheit versteht er nichts als diese Normalwirklichkeit. Diese Normalwirklichkeit findet Diderot in der klassicistischen Kunst so gut wie gar nicht dargestellt. Sie kennt nur das ausgeprägt Komische und Tragische, aber im Alltagsleben herrschen die grauen Mischstimmungen vor. Da zankt und versöhnt man sich, aber man schlägt sich nicht gleich tot. Das große, das vollkommenste Drama ist daher, welches am meisten Wahrheit enthält, das heißt, am getreuesten die Alltagswirklichkeit darstellt. Das wäre recht schön und gut, aber in der Geschichte des Geisteslebens spielt seit jeher der alltägliche Mensch so gut wie gar keine Rolle, und die Kunst ist nie von den alltäglichen Geistern gefördert und weitergebracht, sondern von den großen, die Masse überragenden Einzelmenschen und Originalköpfen. Einen Abschluß nach oben hin konnten Diderot und sein empfindsames, moralisches Familiendrama nicht bringen. Es war die Linie Cumberland, Kotzebue, Iffland, die er absteckte. Es bedurfte jedoch für die neue Kunst einer tieferen Auffassung des Begriffes „Wahrheit“, bevor sie sich zur Höhe entwickelte. Jedenfalls aber wirkte dieser Diderot'sche Realismus, der noch immer tief in den einseitigen Boileau'schen Anschauungen steckt, daß die Kunst nichts als Nachahmung der Natur sei, befreiend und aufklärend gegenüber der Verlogenheit, dem pseudo-idealistischen Geflunker und der inneren Leerheit der klassicistischen Verfallspoesie. Er erzeugte insofern thatsächlich eine Wahrheitspoesie, als er nur das darstellen wollte, was diese bürgerlich-familiären Poeten wirklich geistig und seelisch in sich trugen: nüchtern-schwunglose, alltägliche Gedanken und Empfindungen, sentimentale Rührstimmungen, ehrbar moralische und tugendhafte Gesinnungen, während

Franzöſiſche Theaterſcene des 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google

der Klaſſicismus vielfach noch einen Heroismus und eine Größe heuchelte, von der er in Wirklichkeit gar nichts beſaß oder ſeine Ideen in eine wirklich künſtleriſche Geſtaltung gar nicht mehr umzuſetzen wußte. Diderot that den entſcheidenden Schritt und ſetzte an Stelle des äußerlich formaliſtiſchen Schriftſtellerverſes der Voltaire'ſchen Poeſie, der innerlich bereits Proſacharakter angenommen hatte, um der „Wahrheit“ willen die Proſa ſelber. Und dieſe entſprach auch am vollkommenſten dem Proſageiſt des neuen Familiendramas. Die Dichtung hatte einen feſten Grund gewonnen, von dem ſie inhaltlich wie formal zu Höherem und Edlerem wieder emporſteigen konnte. Michel Jean Sedaine (1719—1797), der mit ſeinem „Philoſophen, ohne es zu wiſſen“ (1765) den durchſchlagendſten Erfolg erzielte, ſchloß ſich Diderot eng an. Verdienſte erwarb er ſich zugleich durch ſeine Singſpiele und Operetten, zu denen ein Philidor, Monſigny und Gretry die Muſik verfaßten. Charles Simon Favart (1710—1792) arbeitete mit gleichem Beifall auf demſelben Gebiete, und Favarts Gattin, Marie Juſtine Benedikte Duronceray (1727—1772), die ausgezeichnetſte Soubrette der Zeit, verkörperte in ihrem Perſönchen den Geiſt dieſer Operette, den echten Rokoko-Puck, der die Mode der Zeit mitmacht, den Salon verläßt und aufs Land hinausgeht, um dort das naive und ach ſo kokette Landmädchen zu ſpielen. Und auch ſie macht in Realismus und tritt in Bäuerinnenkoſtüm auf, freilich in einem ſehr feſttäglichen Salon-Bäuerinnenkoſtüm, aber die Zeitgenoſſen waren entzückt von dieſer großen Revolution, und wenn ſie ſich an den pikant naiven ländlichen Singſpielen Monſieur Favarts und am Geſang und Spiel der Madame Favart erheiterten, da glaubten ſie im innigſten Bunde mit der Natur und der Wahrheit, mit der Einfalt und Einfachheit zu ſtehen.

Madame Favart.

Richardſon ward durch die Überſetzung des Abbé Prévoſt, des Verfaſſers der „Manon Lescaut“, bald in Frankreich bekannt und rief eine tiefgehende Bewegung hervor, die am ſtärkſten in Rouſſeau's „neuer Heloiſe“ zum Ausdruck kam. Der Rouſſeau'ſche und Diderot'ſche Roman vermiſcht die belehrenden Erörterungen und das Tendenziöſe des Voltaire'ſchen „roman philosophique“ mit den Gefühlspredigten Richardſons. Überhaupt überwindet der franzöſiſche Roman weniger als der engliſche den ſchriftſtelleriſch-feuilletoniſtiſchen und wiſſenſchaftlichen Geiſt, ob er nun wie der Rouſſeau-Diderot'ſche geiſtvolle Unterhaltungen und Abhandlungen über das zeitgenöſſiſche, geſellſchaftliche, litterariſche und künſtleriſche Leben bietet oder gleich dem ſogenannten hiſtoriſchen Roman in der Ferne und in der Fremde ſeine Stoffe ſucht, wie etwa der Abbé Jean Jacques Barthélemy (1716

bis 1795), der, auf langjährigen Studien aufbauend, in ſeiner „Reiſe des jungen Anacharſis“ ein kulturgeſchichtliches Gemälde des alten Hellas in der Zeit ſeiner höchſten Blüte entwarf und damit den neuen Griechenkultus des 18. Jahrhunderts förderte.

Auch die Lyrik kam nicht über das Beſchreibende der Thomſon'ſchen Landſchaftspoeſie hinaus. Der Marquis de Saint Lambert (1707—1803) folgte in ſeinen „Jahreszeiten“ getreu den Spuren des Engländers, ebenſo wie der Kardinal Pierre de Bernis (1715—1794), den größten Beifall aber fanden die gleichartigen Poeſien des Abbé Delille (1738—1813). Den altklaſſiciſtiſchen, froſtigen Odenſtil pflegte „unentwegt“ Ponce-Denis Ecouchard Lebrun (1729—1807), während Florian (1755—1794), der auch hiſtoriſche Romane („Wilhelm Tell“, „Numa Pompilius“), Idyllen und Luſtſpiele ſchrieb, ſowie Dorat (1734—1780), der Freund und Bewunderer der deutſchen Poeſie, Lafontaine's Fabelpoeſie fortſetzen, ohne freilich den Altmeiſter zu erreichen.

Agréez le respect du citoyen persécuté,
Caron Beaumarchais

Beaumarchais.
Nach einem Stich von Wachsmut.

Kurz vor Ausbruch der franzöſiſchen Revolution erſcheinen zwei Werke, in denen die franzöſiſche Kunſt dieſer Zeit auf ihrem Gipfel ſteht und von denen jedes je eine der beiden großen Geiſtesſtrömungen des Jahrhunderts zuſammenfaßt: 1784 „Figaro's Hochzeit" von Beaumarchais und 1787 Bernardin de St. Pierre's „Paul und Virginie". Pierre Auguſtin Caron de Beaumarchais (1732-1799), ein geborener Pariſer, beſitzt das gleiche, glänzende und bewegliche Talent, wie in England Sheridan, und beide ſind ähnliche kecke Abenteuer- und Konquiſtadorennaturen, wie ſie in Zeiten großen Umſturzes auftauchen. Beaumarchais iſt fortwährend in allerhand Händel verwickelt, bei denen er ſich bald beſchmutzt und bald als gefeierter Heros, als Vorkämpfer für die Gerechtigkeit, als Ritter ohne Furcht und Tadel daſteht. Er weiß aus allem ſeinen Vorteil zu ziehen. Er liebt die Unruhe, den Lärm und die Zerſtörung, bei denen immer am meiſten für ungenierte, lebensdurſtige Geſellen von ſeinem Schlage abfällt. Sein natürlicher Platz iſt bei der Oppoſition. Er kann nicht ſchwärmen und ſich begeiſtern und verſteht und weiß daher auch nichts von ihren poſitiven Idealen, aber er kann niederreißen, die herrſchenden Mächte mit dem Florett anſpringen und iſt dabei um ſo gefährlicher, als dieſe den Gegner gar nicht ſo recht erkennen und durchſchauen. Dieſer Bürger, der ſo boshafte Streiche gegen den Ariſtokraten führt, beſitzt ſelber zu viel von den Lebemannsmanieren und Anſchauungen des Ariſtokratismus, er iſt Figaro, weil er ſich zu ſeinem Bedauern früher nicht die Mühe gab, als Graf Almaviva geboren zu werden. Er hat ſich als Abenteurer einen Platz im Salon ſelber erobert. Die großen Herren und Damen, welche „Figaro's Hochzeit" im königlichen Schloſſe zu Trianon ſpielten, glaubten nur ein amüſantes Luſtſpiel aufzuführen, eine Fortſetzung des früheren Luſtſpiels des Dichters

LA FOLLE JOURNÉE,

OU

LE MARIAGE DE FIGARO

Comédie en cinq Actes, en Proſe,

PAR M. DE BEAUMARCHAIS.

Repréſentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le Mardi 27 Avril 1784.

En faveur du badinage
Faites grace à la raiſon. Vers de la Pièce

AU PALAIS-ROYAL,

Chez RUAULT, Libraire, près le Théâtre, N° 216.

M. DCC. LXXXV.

Faksimile des Titelblattes der Original-Ausgabe von Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit".
(S. Le Petit, a. a. O.)

„Der Barbier von Sevilla", in dem der Graf Almaviva eine ganz erträgliche Rolle ſpielt und Figaro nur den ſchlauen Diener ſeines Herrn macht. Sie atmeten mit Freude die altgewohnte Luft des pikanten und ſchlüpfrigen Rokoko und überhörten all den boshaften Spott Figaro's, des Mannes aus dem dritten Stand, der auf ſeine geiſtige Überlegenheit pocht, welche die höfiſch-ariſtokratiſche Welt zu Falle bringt. Beaumarchais beſitzt wie Sheridan alles, um ein geiſtreiches, effektvolles Luſtſpiel zu verfaſſen, das in allem, was es giebt, vollendet iſt. Und es giebt ſehr viel, nur auch nichts recht Eigenartiges und Tiefes. Es iſt aus jenem eklekticiſtiſchen Geiſte geboren, den auch die großen Genien beſitzen, er vereinigt und faßt zuſammen, er giebt eine Maſſe von Vorzügen, nie läßt der Reiz und die Wirkung nach, und nirgendwo trifft man auf etwas Seichtes und Verfehltes, aber es iſt nicht aus der Originalität, der Ichkraft des Genies geboren, es iſt etwas Gemachtes und Erſonnenes, nichts Geſchöpftes und Hervorquellendes. Der kritiſche und negierende Verſtand des 18. Jahrhunderts, der Geiſt Voltaire's und der Encyklopädiſten lebt in „Figaro's Hochzeit", dem beſten franzöſiſchen Luſtſpiel des Jahrhunderts, das Sheridans geſellſchaftlich-moraliſcher Satire die politiſche Satire zugeſellt, — der Rouſſeau'ſche Gefühlsidealismus, die ganze Rouſſeau'ſche Gedankenwelt beherrſchten die zartere, ſentimentale Poeſie Bernardin de St. Pierre's (1737—1814), wie ſie in der „Indiſchen Hütte" und künſtleriſch am reinſten in dem idylliſchen Romane von der rührenden Liebe zweier unſchuldiger Naturkinder „Paul und Virginie" zum Ausdruck kommt. So geiſtreich kompliziert, ſo beweglich und erfindungsreich in der Intrigue das Beaumarchais'ſche Luſtſpiel, ebenſo einfach und ſchlicht iſt die Handlung des Bernardin de St. Pierre'ſchen Romans. Die Abneigung gegen das Künſtliche und Gemachte der Civiliſation drängt auch den äſthetiſchen Formenſinn zur Einfachheit und Naivetät. In der wundervollen, realiſtiſchen und poeſiedurchfloſſenen Schilderung der tropiſchen Landſchaft von Isle de France, welche der Dichter während ſeines Aufenthaltes als Ingenieur dort-

Scene aus Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit".

Akt III, Scene 15. (Zeitgen. Illuſtration.)

Bernardin de St. Pierre.

j'ai l'honneur de saluer, mon aimable confrère.
je le prie de m'envoyer incessament un
exemplaire du Marcure. je desire y voir la
place ou seront renfermés les extraits de mon
drame de la mort de Socrate. je remettrai
en même tems au porteur de l'exemplaire un
de ces extraits, afin que l'imprimeur ne perde
pas de tems. j'en envoyerai tous les mois un
semblable et peut être deux.
mes respects a Madame Legouvé.
je compte sejourner à Paris encor une huitaine
de jours. j'irai à la campagne d'où je ne
reviendrai guere que vers le commencement
du mois prochain. pendant ce tems là je
mettrai la dernière main au discours de reception
dont je suis chargé
on me trouve tous les jours chez moi jusqu'à
onze heures du matin
salut et prosperité Bernardin De Saint Pierre
a paris le 14 7bre 1807
rue Belle Chasse N° 15

Faksimile eines Briefes von Bernardin de St. Pierre vom 14. September 1807.
(S. Chavanne. A. a. O.)

ſelbſt aus eigener Beobachtung kennen lernte, ſteht die Naturdichtung der Zeit auf ihrer Höhe. Dieſe träumeriſch-ſchwärmeriſche und empfindſame Poeſie iſt ebenſo aus der Sehnſucht nach einer neuen Zeit und Kultur geboren, wie das Beaumarchais'ſche Luſtſpiel aus dem Geiſt, der zerſtörend gegen die Vergangenheit ſich wendet.

Um- und Rückſchau über die geringeren Litteraturen des 18. Jahrhunderts.

Die Weiterentwickelung der italieniſchen Litteratur. Die Herrſchaft des Klaſſicismus. Maffei. Das Muſikdrama, Zeno und Metaſtaſio. Die Aufklärung in Italien. Die Satire, Parini, Caſti. Das bürgerlich-realiſtiſche Luſtſpiel. Goldoni. Das Märchenluſtſpiel Gozzi's. Durchbruch germaniſcher Einflüſſe. Die ſpaniſche Poeſie unter der Herrſchaft des franzöſiſchen Geiſtes. Von Luzan bis L. Moratin. Melendez Valdes, die Schule von Salamanca und der Einfluß germaniſcher Elemente. Iriarte. Die Portugieſen. Die nordgermaniſchen Litteraturen. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Reformation und der Beginn einer Litteratur in den Nationalſprachen. Die Renaiſſancepoeſie in Schweden und Dänemark-Norwegen. Arrebo, Stjernhelm und ihre Zeitgenoſſen. Der Marinismus. Die franzöſiſchen Einflüſſe und der Klaſſicismus. Der Beginn einer national-volkstümlichen Kunſt. L. Holberg. Die Aufklärungsbewegung. Das Dalin'ſche Zeitalter in Schweden. Der Kampf zwiſchen den franzöſiſchen und engliſch-deutſchen Einflüſſen der ariſtokratiſchen und bürgerlichen Poeſie. Johannes Ewald. Karl M. Bellman. Die ſlaviſchen Litteraturen unter der Herrſchaft der romaniſch-germaniſchen Kultur. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Huſſiten in Böhmen und ihre Litteratur. Der Humanismus und die Renaiſſance in Böhmen und der Verfall der tſchechiſchen Litteratur. Raguſa und die ſerbokroatiſche Poeſie in den Jahrhunderten der Renaiſſance. Die Renaiſſance und die Anfänge der polniſchen National-Litteratur. J. Kochanowski und ſeine Zeitgenoſſen. Polen unter der Herrſchaft der Jeſuiten. Die Anfänge der neueren ruſſiſchen Litteratur unter Peter I. Das 18. Jahrhundert. Die Aufklärungsbewegung in Polen und in Rußland. Das Zeitalter Katharina's II. Die Ungarn.

Die führenden Kulturſtaaten des 18. Jahrhunderts ſind England, Frankreich und Deutſchland. Hier wirken die eigentlich ſchöpferiſchen und bahnbrechenden Geiſter, welche mit ihren Ideen ganz Europa erobern und die Bildung des Abendlandes umgeſtalten. Die Bedeutung der engliſchen, franzöſiſchen und deutſchen Denker und Dichter reicht weit über die Grenzen ihrer Heimatsländer hinaus, während Italiener, Spanier und Portugieſen, die kleineren germaniſchen und die ſlaviſchen Völker ſich mehr aufnehmend verhalten. Sie folgen den Spuren jener und nehmen regen Anteil an der großen Geiſtesarbeit der Zeit. Es treten tüchtige, zum Teil glänzende Talente unter ihnen auf, aber dieſe ſchlagen keine neuen Bahnen ein, ſie bereichern die Blütenfülle, aber ſie erzeugen keine neue Entwickelung. Ihre Bedeutung iſt daher mehr eine eingeſchränkt nationale. Sie wirken ſegensreich für die

Bildung ihres Volkes, ohne entſcheidenden Einfluß auf die von ganz Europa zu gewinnen. England und Frankreich legten den Grundſtein der neuen Kultur, Deutſchland vollendet und krönt das Gebäude. Dort geſchieht mehr für die Kritik und Negation des Alten, während die eigentlich neue Kunſt nur mehr in einem knoſpenartigen Zuſtand uns entgegentritt; Deutſchland aber pflückt die Blüten und reifen Früchte vom Stamm. Es ſteht auch zeitlich am Schluß der Entwickelung. Damit weiſt es wieder in die Zukunft hinein und ſtreut Samen aus, der erſt in dem nächſten Jahrhundert keimt und aufgeht. So kommt es denn, daß innerhalb dieſes Zeitabſchnittes noch bei den in der Nachhut folgenden Kulturſtaaten zweiten Ranges die franzöſiſchen und die engliſchen Einflüſſe, namentlich die erſteren, vorherrſchen, und es mag daher, bevor ſich unſere Aufmerkſamkeit den leuchtenden Gipfeln der neuen Kultur zuwendet, in flüchtiger Skizzierung ein Bild von den litterariſchen Zuſtänden entworfen werden, wie ſie im übrigen Europa rings um Frankreich, England und Deutſchland herrſchten.

Die italieniſche, ſpaniſche und portugieſiſche Poeſie im 18. Jahrhundert.

Italien feſſelt nächſt jenen Ländern vor allem den Blick. Wohl iſt die glänzende Heldenrolle von ehedem ausgeſpielt, und unter dem Druck der ſpaniſchen Fremdherrſchaft, des ſtaatlichen und kirchlichen Deſpotismus, längſt beraubt der Großmachtſtellung, die es einſt im europäiſchen Handel behauptete, verarmte es, verkümmerte geiſtig und ſeeliſch. Aber die Erinnerung an die Vergangenheit lebte fort, die Denkmäler ſchönerer Tage ragten in die Gegenwart hinein, und nie ſank die Bildung ſo tief wie in Spanien. Dieſes konnte auch die italieniſchen Beſitzungen nicht feſthalten, und ſie kamen infolge des Erbfolgekrieges zu Beginn des Jahrhunderts unter das immerhin mildere Joch Öſterreichs. Der Friede von Aachen (1748) aber beſchränkte auch die öſterreichiſche Herrſchaft auf die Lombardei und Mantua, und das Land, zerfallend in verſchiedene Fürſtentümer und Republiken, war wenigſtens im großen Ganzen, wenn auch nicht durch beſonderes eigenes Verdienſt, von der härteſten Form der Fremdherrſchaft befreit. Wichtiger war es, daß ſich das Volk innerlich groß und ſtark machte, nicht nur ſelbſtändig zu erſcheinen, ſondern es in der That zu ſein, nicht nur äußerlich und in politiſcher Hinſicht, ſondern geiſtig und ſeeliſch. Das dauerte freilich noch geraume Zeit.

Schon die „Arkadia“ hatte ſich dem franzöſiſchen Einfluß erſchloſſen und gegen den Stil Marini's geeifert. Völlig verſchwand dieſer auch aus der italieniſchen Poeſie, als der regelſtrenge verſtändige Geiſt des Klaſſi-

cismus ſich herrſchend feſtſetzte. Mit ihm kam wie überall der Franzoſenkultus auf, und ſelbſt in die Sprache drangen die fremden galliſchen Elemente ein. Die „Merope" des Marcheſe Scipione Maffei (1675 bis 1755) bezeichnet den Höhepunkt, zu der ſich die nach Corneille-Racine'ſchem und nach antikem Muſter aufgebaute Tragödie zahlreicher Dramatiker in der erſten Zeit erhob. Maffei übte freilich Kritik an den franzöſiſchen Meiſtern und wollte nicht als ihr Nachahmer gelten; dieſe waren ihm noch nicht „antik" genug, und er ſtrebte nach noch größerer Einfachheit, wobei noch mehr Härte und Sprödigkeit herauskam, noch größerer Mangel an Phantaſie und Gefühl. Im Weſen blieb aber alles beim alten. Der Weg zu der großen Effektſcene des Stückes, da Merope den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes ermorden will, der ihr Sohn ſelber iſt, führt geradeaus und iſt dabei kahl und leer wie eine Chauſſee. Immerhin kommt die „Merope" den beſſeren Werken der franzöſiſchen Bühne vollkommen gleich. Durch Apoſtolo Zeno (1668—1750) und Pietro Trapaſſi, der ſich als Dichter Metaſtaſio (1698—1782) nannte, erlebte jedoch das klaſſiciſtiſche Drama in Italien eine entſcheidende Umwandlung. Es verband ſich mit der in Italien zur großen Blüte gelangten Opernmuſik, welche ſich die ganze europäiſche Bühne erobert hatte. Zeno wollte eine Reform der Text-

Apoſtolo Zeno.

Digitized by Google

bücher zu dieſer Muſik, wollte ihnen Größe, Würde und Bedeutung verleihen und hob allerdings den Wert des Opernlibretto, als er das heroiſch-pathetiſche Weſen der franzöſiſchen Tragödie in dieſes hineintrug, antike und geiſtliche Stoffe behandelte, voll edler und feierlicher Gefühle. Aber das Drama vermochte ſich, an die Muſik gekuppelt, nicht mehr frei und ſelbſtändig zu entwickeln. Es konnte dieſer zu viel überlaſſen und verkümmerte in dem, was die Dichtung mit beſonderer Kraft, die Muſik nur ſchwächlich zum Ausdruck bringen kann: im Ideenleben, in der Charakteriſtik, in der reichen Ausmalung des Seelenlebens, in der Schilderung der Außenzuſtände. Metaſtaſio, der über fünfzig Jahre lang für die italieniſche Hofoper in Wien Texte über Texte ſchrieb, legte noch mehr den Schwerpunkt auf die lyriſchen Elemente und gab damit dem Opernbuch freilich eine noch höhere Vollendung als der trockenere und ſchwungloſere Zeno, aber der dramatiſche Geiſt verging dabei erſt recht. Er, Metaſtaſio, ſchrieb hübſche, wohllautende und melodiöſe Verschen, die den Zeitgenoſſen weich und ſchmeichleriſch ins Ohr klangen, beſaß er doch ſelbſt ein ſanftes, friedfertiges, epikureiſches Gemüt und Sehnſucht nach weichem Kiſſen und zärtlichen Wohlgerüchen. Die höfiſch-ariſtokratiſche Poeſie des Klaſſicismus verſank in Italien ganz in einer faulen capuaniſchen Behaglichkeit, gab es doch hier nichts von großen Ruhmesthaten, an denen ſich noch der Hof und die Geſellſchaft Ludwigs XIV. erheben und ſtählen konnten.

Pietro Metaſtaſio.
Nach einem Stich von Bollinger.

Schärfere Lüfte wehten ſchon, als der ariſtokratiſch-liberale Klaſſicismus, als die Aufklärungsideen herüberdrangen, als man von der Notwendigkeit politiſcher Reformen zu reden anfing und es wagte, die öffent-

Digitized by Google

lichen Zuſtände überhaupt einmal wieder zu betrachten und zu prüfen. Juriſten, Nationalökonomen, Pädagogen treten in den Vordergrund und ſprechen von ſehr vernünftigen und praktiſchen Dingen, von der Verbeſſerung der Finanzverhältniſſe, von der Hebung des öffentlichen Unterrichtes, von den Gefahren, die dem Staate von der Kirche her drohen. Antonio Genoveſi, „der Erlöſer des italieniſchen Verſtandes“ (1712 bis 1769), machte ſein Volk mit Leibnitz und mit Locke bekannt. Der Venetianer Francesco Algarotti (1712-1764), der Freund Voltaire's, gab eine populäre Darſtellung der Newton'ſchen Lehren, und wenn dieſer ſich völlig franzöſiert hatte, ſo kam in dem gewandteſten und einflußreichſten Journaliſten, dem Kritiker und Satiriker Gaſparo Gozzi (1713—1786) der engliſche Moralismus und zugleich ein lebhaftes national-patriotiſches Empfinden zum Durchbruch. Er wies wieder auf die halb vergeſſene ernſte Größe Dante's hin und kämpfte in ſeiner dem Addiſonſchen „Spektator“ nachgebildeten Zeitſchrift für eine ſittliche und geiſtige Geſundung der Nation.

Giuſeppe Parini.
Nach einem Stich von Bollinger.

Das Verſtändige, der kritiſche und belehrende Geiſt, das Satiriſche, Moraliſche und Tendenziöſe, das ganze Weſen der Schriftſtellerpoeſie prägt ſich auch in der italieniſchen Dichtung aus. Giuſeppe Parini aus der Nähe von Mailand (1729—1799) verſpottet in ſeinen Satiren mit feiner und beißender Ironie das faule müßiggängeriſche Leben der Ariſtokratie, dem Tag und Nacht in Wohlleben und lauter Kleinigkeiten, in geiſtiger und ſeeliſcher Leere zerrinnen. Hier wie in ſeinen Oden kämpft er in dem reformatoriſchen Sinn der Zeit für Tüchtigkeit des Charakters, Männlichkeit der Geſinnung, für die nationale Wiedergeburt mit innerem Ernſt und ſucht

Digitized by Google

auch mit ſeinen versi sciolti die Form von ihrer Starrheit und ſteifen Gebundenheit zu befreien, während Giambattiſta Caſti (1721—1802) zu jenen Schwankenden gehört, die ſich einmal auf die Seite des Lüſternen und Pikanten werfen und die üppigſten Rokokohiſtörchen erzählen, und ein anderes Mal draſtiſch und derb gegen die faulen Zuſtände in Staat und Geſellſchaft losziehen.

Ein heller Glücksſtern leuchtete dem italieniſchen Luſtſpiel, als deſſen Reformator Carlo Goldoni aus Venedig (1707—1793) erſchien. Der ſpaniſche Geſchmack, die Nachahmung Lope de Vega's, welche lange in Italien geherrſcht, hatten ſich abgewirtſchaftet; zuletzt waren nur noch wüſte Verzerrungen zu ſtande gekommen, die dem auf das Vernünftige und Geregelte gerichteten Geiſt als völlig abſurd erſchienen. Die herrſchende Stellung nahm die commedia dell' arte ein mit ihren dem Schauſpieler überlaſſenen Improviſationen, ſtehenden Masken, Harlekinsſtreichen und derben Zoten, mit ihren Späßen um des Spaßes willen. In Venedig hatte ſie der Abbate Chiari mit Fetzen der alten commedia erudita zu einem merkwürdig ſtilloſen wunderlich geſchmackloſen Ungeheuer ausſtaffiert. Gegen ſie eröffnete Goldoni den Kampf. Er kommt von Molière her, und er hat den Geiſt der moraliſierenden, bürgerlichen und familiären Komödie der Engländer und Franzoſen in ſich aufgenommen. So nimmt er Anſtoß an den vulgären Roheiten, Zweideutigkeiten und Unanſtändigkeiten der Volksbühne, an der Komik, die nur Lachen erregen will, aller Wirklichkeit und Möglichkeit ins Geſicht ſchlagend, den offenen Blödſinn zuſammenhäuft, und an der Starrheit der ſtehenden Masken. Kurz und gut, er will das Luſtſpiel ſtatt des Schwankes, den Witz der Geiſtes- und Herzensbildung; er trägt ein ideelles Leben in die Komödie hinein, er kommt als ein ernſter Mann, der uns über unſere Thorheiten und Verkehrtheiten zum Lachen bringen, uns moraliſch reinigen und unſere Laſter züchtigen will. Die Komik entſpringt aus einer Gegenüberſtellung der Ideale und der Wirklichkeit. Die künſtleriſche Menſchendarſtellung ſoll jene feinere und wahrere Sinnlichkeit der Natur, jene ſchärfere Individualiſierung tragen, wie ſie in der Molière'ſchen Komödie herrſchte. Goldoni war ein Theaterpraktiker, ein nicht eben tiefer Geiſt und ohne alle Rückſichtsloſigkeit des Genies. Einer der großen Vielſchreiber, gab er dem herrſchenden Geſchmack noch vielfach nach und arbeitete dann und wann noch immer mit den ſtehenden Figuren, die er verurteilte. Und es war zum Teil auch kein Schade für ihn, daß er mit einer derben Poſſe kämpfen und auf die Lachluſt der Menge Rückſicht nehmen mußte. Er entfremdete ſich infolgedeſſen ebenſowenig wie Molière ganz dem Volkstümlichen, und er verfiel nicht ſo ſehr, wie das engliſche und franzöſiſche Drama, ins bloße Moraliſieren, ins weinerlich Rührende. Er bewahrte ſich eine wirkliche Komik und einen natürlichen Witz.

Carlo Goldoni.
Nach einem Gemälde von J. B. Piazzetta geſtochen von M. Pitteri.

Eine ſchärfer ausgeprägte politiſch-ſatiriſche Tendenz geht ihm ab. Aber er läßt doch die Geſinnungen und Beſtrebungen des dritten Standes verſpüren. Er ſchildert im künſtleriſchen Stil des bürgerlichen Alltags-

Digitized by Google

realismus die bürgerliche Welt und ihre Sitten. Seine Menſchen haben alle etwas Philiſtröſes und Dumpfes in ſich. Ihre Sittlichkeit und Moral ſchlägt keine tiefen Wurzeln. Ein beſchränkter, kleinherziger Egoismus, ein praktiſch-verſtändiges Nützlichkeitsſtreben leitet ſie. Ihre Thorheiten und Schwächen ſtrafen ſich an den Verlegenheiten und Widerſprüchen, in welche ſie hineingeraten; was ihren Stolz ausmacht, wird verlacht, bis ſie in ſich gehen und Beſſerung geloben.

Carlo Gozzi.
Nach einer Zeichnung von Bertoldi geſtochen von Endner.

Goldoni erwuchs ein Gegner und glücklicherer Nebenbuhler um die Gunſt des Publikums in dem Grafen Carlo Gozzi (1718-1801), dem jüngeren Bruder Gaſparo Gozzi's. Auch er erhob die commedia dell' arte in eine höhere, künſtleriſche Sphäre, indem er ihre burlesken Clownſpäße und Improviſationen, ſie in den Hintergrund drängend, in ein rein phantaſtiſches aus heiteren und ernſteren Elementen gemiſchtes Märchenſpiel verwob. Das war eine nicht unberechtigte Reaktion der freiſchaffenden Künſtlerphantaſie gegen den Goldoniſchen Alltäglichkeits- und Nüchternheits-Realismus und deſſen am Boden kriechenden Wirklichkeitsfanatismus. Es lebte da wieder etwas auf von der bunten Welt der altſpaniſchen Komödie und des romantiſchen Epos der Renaiſſancezeit Arioſt'ſchen Geiſtes, das tiefen nationalen und volkstümlichen Empfindungen entgegenkam. Gozzi erſchien als Nachzügler der alten ariſtokratiſchen Poeſie, welche die neue bürgerliche Poeſie mit ihrem Spott übergoß und den Zeitgeiſt überhaupt, das Nüchterne und Rationaliſtiſche, das Philiſtröſe angriff und ſich ſogar bis zur philoſophiſchen Satire auf die Weisheit der Encyklopädiſten verſtieg. Im Grunde aber war bei ihm das Märchen nur ein bunter Schein und verdankte ſeine Gunſt eigentlich einem viel niedrigeren und roheren Volksgeſchmack als das Goldoni'ſche Luſtſpiel. Es blieb eine leere Form und Äußerlichkeit, welche dem Inhalt widerſprach, und dieſer innere Widerſpruch führte auch Gozzi zu der künſtleriſchen Ironie, von der die ſpäteren Romantiker ſo viel ſprachen, auf welche Gozzi hinweiſt und die ihn denn auch auf den Schild erhoben. Aber jetzt wie ſpäter konnte die Ironie nichts

Dauerndes erzeugen. Seinem ganzen Weſen nach verkörpert Gozzi genau wie Goldoni das Platt-Nüchtern-Verſtändige, das allen geringeren Geiſtern des 18. Jahrhunderts anhängt. Sein Verſtand und ſeine Phantaſie taugen zu nichts weniger als zur Märchendichtung. In der Luft des Rationalismus konnte dieſe nur unlebensfähige, raſch abfallende Blüten erzeugen.

Seit der Mitte des Jahrhunderts war der aufgeklärte Deſpotismus auch in Italien zur Fürſten- und Regentenweisheit geworden. Klarer offenbart ſich das neue Ideenleben, erweitert und vertieft ſich und ſtellt nachdrücklicher ſeine Forderungen. Die Denker, wie Ceſare Beccaria (1738—1794), der mit ſeinem berühmten Werke „Über Verbrechen und Strafen“ die Abſchaffung der Tortur bewirkte, der ſchwärmeriſche Gaetano Filangieri (1752—1788), der Marquis Poſa Italiens, welcher mit feuriger Zunge die Humanitätsideale verkündete, haben ſich mit ſchwärmeriſchen Gefühlen durchtränkt. Das germaniſche Gemüt dringt erobernd ein. Der Graf Alexandro Verri (1741—1816) ſchrieb ſhakeſpeariſierende Tragödien, Melchiore Ceſarotti (1730—1808) überſetzte Oſſian, und die Oſſianiſten erſchienen ſelbſt unter dem blauen Himmel Italiens, der ſo ganz all dem ſchottiſchen Nebelſpuk widerſprach, in Scharen. Bertóla (1753—1798) und Carlo Denina (1731—1813) machten ihre Landsleute mit der deutſchen Litteratur bekannt. Die Reformen im Staatsleben wecken das italieniſche Volk aus ſeiner trägen Ruhe und aus der Gleichgiltigkeit, mit der es bis dahin alle Schmach der öffentlichen Zuſtände ertragen hatte. Die Politik dringt in die Poeſie ein und verleiht ihr ein ſcharf ausgeprägt tendenziöſes Gepräge, das ſie für lange hin, weit bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein behält.

Auch das weit tiefer noch geſunkene Spanien erwacht allmählich aus ſeinem Geiſtesſchlaf. Männer erſcheinen, die mit Schrecken erkennen, wie weit es an Bildung hinter den übrigen Völkern zurückgeblieben iſt, und gerade aus den Klöſtern kommen einige Tapfere, welche die in Verdummung und Fanatismus verkommene Nation zu heben ſuchen: ſo der Benediktiner Mönch Benito Geronimo Feijoo y Montenegro (1701—1764), der wieder ein gründlicheres und beſſeres Wiſſen verbreitete, und der Jeſuit José Francisco Iſla (1703—1781), welcher die Kanzelberedſamkeit zu heben ſuchte und in ſeinem Roman „Geſchichte des berühmten Predigers Bruder Gerundio de Campazas“ mit aller Ironie das Kloſter- und Mönchsleben der Zeit geißelte. König Karl III., ein ſchwärmeriſcher Verehrer Friedrichs II., nahm ſich dieſen zum Muſter und arbeitete mit den beſten Abſichten an der Aufklärung ſeines Volkes. Die Dichtung rankte ſich an den Spalieren des franzöſiſchen Geiſtes empor. Ignacio de Luzan (1702—1754), der ſpaniſche Boileau, begründete die Herrſchaft des klaſſiciſtiſchen Geſchmacks und der franzöſiſchen Schule, welche die gründlichſte Mißachtung der alten, nationalen Poeſie Lope de Vega's und Calderons lehrte und zur ſklaviſchen Nachahmung

der einzig giltigen Muſter Corneille, Racine und Molière aufforderte. In ſeinem Geiſte bereiteten noch andere kritiſch und theoretiſch den Boden vor, bis es ſich allmählich auch ſchöpferiſch zu regen begann. Nicolas Fernando Moratin der Ältere (1737—1780) nimmt mit ſeinen Trauerſpielen unter den älteren Franzoſennachahmern den erſten Rang ein, ihr Beſtes aber brachte die Schule gegen Ende des Jahrhunderts vor: in den Luſtſpielen des reichbegabten Leandro Moratin des Jüngeren (1760—1828), des Sohnes Nikolas Moratins, der wie Goldoni von Molière ausging und für Spanien das bürgerlich-moraliſche und realiſtiſche Luſtſpiel begründete, das wir ſeinem Weſen nach bereits kennen lernten.

Leandro de Moratin.

Die herbe Verurteilung der Kunſt der ruhmreichſten, nationalen Vergangenheit durch die franzöſiſche Schule konnte nicht ohne Widerſpruch bleiben. Aber die Patrioten mußten ſich an zornigen Ausfällen und an einer höhniſchen Kritik der franzöſiſchen Klaſſiker und ihrer Nachahmer genügen laſſen. Auf ſeiten der Gegner ſtand der herrſchende Zeitgeiſt, die ganze Kultur, das Gedanken- und Gefühlsleben drängte zu jener Kunſt hin, und es fehlte die Seele, aus welcher eine Poeſie im Sinne Lope de Vega's und Calderons hätte hervorblühen können. Es vermag doch niemand, ein und zwei Jahrhunderte einfach aus der Geſchichte herauszuſtreichen. Ganz gegen ihre Anſchauungen ſchrieben die Nationalen dort, wo ſie ſchöpferiſch auftraten, ſelber wieder klaſſiciſtiſch. Die luſtigen Zwiſchenſpiele, in denen der fruchtbare Ramon de la Cruz (geb. 1731) in den Tagen

Digitized by Google

des älteren Moratin das französische und französierende Drama vortrefflich parodierte und das niedere Volksleben auf die Bühne brachte, sind daher die gelungensten Erzeugnisse dieser Schule.

Die ersten Wellen der neuen Geistesbewegung, welche die Herrschaft des alten Klassicismus zerstörte und auch den Nüchternheiten des bürgerlichen Moralismus und Realismus ein Ende machte, drangen gegen Ende des Jahrhunderts nach Spanien herüber. Die lebendigere, sinnlichere, phantasiefrohere und gefühlvollere Kunst, die mit ihr emporkam, besaß von Natur aus größere Neigungen für das Wesen der altspanischen Dichtung und stand in ihrem Charakter ihr näher. Und so kam jene nationale Schule schließlich doch noch zu ihren Rechten. Moratin der Jüngere richtete heftige Angriffe gegen den Lyriker Juan Melendez Valdes (1754—1817) und brandmarkte ihn vor allem als Gongoristen, was in den Augen des echten Klassicisten natürlich der schwerste Vorwurf war. Er kämpfte damit als Vertreter des Alten gegen die neue Kunst, die bereits aus der Schule der Franzosen in die Schule der Germanen, namentlich der Engländer übergegangen war und die Naturempfindung, das Gefühlvolle und Sentimentale, aber auch das tiefer Gedankenvoll-Philosophische suchte und die Zukunft für sich hatte. Das Heitere, Anakreontische und Gefühlsweiche lag Melendez allerdings besser als das Grüblerisch-Nachdenkliche, und er wurde gequält und dunkel, wenn er zu viel reflektierte. Als erster Vorbote der romantischen Poesie besaß Melendez ein tieferes Verständnis für den Zauber der altspanischen Schule, andererseits aber lebte auch noch genug vom klassicistischen Geist in ihm; die „Schule von Salamanca", als deren Führer er dastand, predigte daher die Versöhnung der nationalen und französischen Partei. Die besten jüngeren Köpfe können ihr insofern zugerechnet werden, als jeder einzelne sich bald mehr dem klassicistischen Geschmack, bald mehr der neuen germanisierenden Kunst zuneigte. So der bekannte Gaspar Melchior de Jovellanos (1744—1810), einer der edelsten Staatsmänner des damaligen Spaniens, ein trefflicher Poet und Prosaiker, José de Cadalso (1741—1782) und Thomas de Iriarte (1750—1791), welch letzterer der großen Vorliebe des moralisierenden 18. Jahrhunderts für die Gattung der Fabel entgegenkam, der spanische Lafontaine und Gellert. Nur ist er nicht so liebenswürdig wie diese beiden, vielmehr ein streitsüchtiger Geselle, der mit besonderer Vorliebe in seinen Fabeln litterarische Polemik treibt.

Die portugiesische Poesie folgte getreu den Wandlungen des spanischen Geschmacks. Die Renaissancepoesie schloß der feinsinnige und geistreiche Lyriker Antonio Barbosa Barcellar ab, der letzte Petrarchist und Nachzügler des Camoëns, dann brachen Marinismus und Gongorismus auch hier ein, und es folgten wie überall die Arkadier. Der französische Klassicismus beherrschte das 18. Jahrhundert. Er gipfelt in den Lustspielen des Antonio José da Silva und in den Oden des Francisco Manoel de

Nascimento (1734—1819); aber der echteſte Poet, der wie Melendez Valdes in Spanien als der erſte Sturmvogel der Romantik des 19. Jahrhunderts gelten kann: Manoel Maria Barboſa de Bocage aus Setubal (1766—1805) iſt bereits berührt vom Hauche der neuen germaniſchen Kunſt der Gefühlsinnigkeit.

Der Kampf des Germanismus und Romanismus in den nordgermaniſchen Litteraturen.

Die Dichtung der nordgermaniſchen Reiche, Dänemark, Norwegen und Schweden, hat eine ähnliche Entwickelung durchgemacht wie die deutſche Poeſie. Unter dem Druck fremden Geiſteslebens ſtehend, hat ſie ſich erſt in der neuen Zeit zu einer perſönlichen Eigenart durchgerungen. Die deutſche Kultur übte von früh auf einen beherrſchenden Einfluß aus, und von hierher kamen die großen Bewegungen, welche das Geiſtesleben zu verſchiedenen Malen umgeſtalteten. Die Deutſchen übermittelten den nordiſchen Stammesbrüdern die Früchte der allgemeinen europäiſchen Bildung, ſie brachten ihnen das Chriſtentum, die Reformation und die Renaiſſance, ſowie die Aufklärung, und in ihren Händen lag daher auch öfter eine Macht vereinigt, welche die Abneigung der im Lande ſelbſt Geborenen weckte. Die deutſche Kultur war ſelber lange genug vom romaniſchen Geiſte beherrſcht, und ſo kam es, daß auch in den nordgermaniſchen Ländern das germaniſche Eigenartsleben unterdrückt und der Kunſt ein ſtärkerer Ich-Charakter verſagt blieb. Doch kamen dafür von Deutſchland auch die großen Anſtöße, welche auch die nordiſchen Völker aus dem Schlummer erweckten und auf ihr innerſtes Weſen ſich beſinnen ließen: die Reformation und die Humanitätspoeſie vom Ausgange des 18. Jahrhunderts. Ebenſowenig wie in Deutſchland, konnte in den nordiſchen Ländern der urſprüngliche Raſſengeiſt zerſtört werden; er erhält immer neue Nahrung, er wächſt und wird ſtärker, je mehr das Volk von unten herauf drängt, ſein Recht auf Bildung heiſcht, je mehr ſich dieſe ausbreitet und das Bildungsmonopol der herrſchenden und bevorzugten Raſten und Stände durchbrochen wird. Ein feſtes Band verknüpft trotz politiſcher Reibereien und Eiferſüchteleien, trotz der Verſchiedenheit der Sprachen das deutſche Volk mit den nordgermaniſchen Völkern: geiſtig haben ſie immer zuſammengeſtanden und können nicht anders als zuſammenſtehen. Gemeinſam haben ſie unter dem Druck fremder Kultur gelitten und ihrer Segnungen ſich erfreut, in gemeinſamer Arbeit ſich dieſe angeeignet und mit ſich verſchmolzen, bis das urſprüngliche Ich rein und kräftig zum Durchbruch kam und das Fremde und äußerlich Erlernte überwunden hatte.

In ihrem ganzen Weſen hat der Charakter dieſer Völker und daher auch ihre Kunſt ſo gut wie alles gemeinſam; die Poeſie der Nordgermanen beſitzt für uns etwas vollkommen Vertrautes, wie unſere eigene. Sie iſt dieſelbe in den Gefühlen und Stimmungen, in der Art der Phantaſie und der Weltauffaſſung. Der eine oder der andere Zug tritt beherrſchender hervor; bei den Schweden mehr ein ſinnliches, heiteres, lebensfrohes Element, das auch wohl ſeine geſchichtliche Urſache hat in der langen Herrſchaft des Ariſtokratismus, welche auf das Volk ähnlich wirkte, wie bei uns im 18. Jahrhundert das künſtleriſche Treiben des Dresdener Hofes auf die ſächſiſche Bildung, — bei den Dänen mehr ein weiches, träumeriſches Element, Herzlichkeit, Friſche und Natürlichkeit, — bei den Norwegern das Düſtere, Schwermutsvolle, Nebelumwogte: aber das geht auf keine Gegenſätze zurück, ebenſowenig wie die provinzialen Verſchiedenheiten in unſerer eigenen Poeſie. Keine dieſer Litteraturen beſitzt das immerhin etwas einſeitig Verkümmerte der niederländiſchen Dichtung. Vielmehr überraſchen die nordgermaniſchen Völker bei dem geringen Umfang ihres Sprachgebietes und bei der Kleinheit der Volkszahl durch den vielfachen und abwechslungsreichen Charakter ihrer Poeſie und durch die Fülle der künſtleriſchen Talente, welche ſie hervorgebracht haben. Die großen, dichteriſchen Fähigkeiten der germaniſchen Raſſe ſind offenbar bei dieſen Stämmen beſonders ſtark ausgeprägt. Tief wurzelt hier das Bildungsbeſtreben, ſteht doch heute die allgemeine Volks- und Schulbildung droben beſonders hoch, höher als irgendwo anders.

Die altgermaniſche norwegiſch-isländiſche Skaldenpoeſie*) welkte gegen Ende des 14. Jahrhunderts ab, als die neue chriſtlich-lateiniſche und mittelalterliche Bildung ſich vollkommen feſtgeſetzt hatte. Ebenſo wie in Deutſchland ſchlug dieſe dem Raſſeneigenartsgeiſt tiefe Wunden, die erſt langſam in einer jahrhundertelangen Entwickelungszeit verharſchten. Die „dönsk tunga“, die Sprache, in welcher dieſe Skaldenpoeſie abgefaßt war, erhielt ſich nur auf dem fern abgelegenen Island, wo ſie bis auf den heutigen Tag fortlebte, ohne beſonderen Änderungen unterlegen zu ſein. In Norwegen ward ſie verdrängt durch das Däniſche, als beide Länder zu einem einzigen Staate zuſammenſchmolzen. Sprachlich zerfallen die nordgermaniſchen Litteraturen daher in eine neuisländiſche, eine gemeinſame däniſch-norwegiſche und eine ſchwediſche Litteratur; ſeit dem Jahre 1814 marſchieren allerdings wieder Dänemark und Norwegen politiſch nebeneinander getrennt her, die Schriftſprache blieb aber weſentlich dieſelbe, und erſt die jüngſte große Litteraturbewegung in Norwegen zeitigte entſchiedenere Beſtrebungen, die Schriftſprache mit ſtarken Elementen des Norwegiſch-Mundartlichen zu durchſetzen. Lange Zeit dauerte es jedoch, bevor die nationalen Sprachen in der Litteratur überhaupt zur Geltung gelangten. Auch zu den Nordgermanen kam das Chriſtentum aus der Fremde und

*) Siehe Band I., Seite 607 ff.

suchte, wie es in der Natur der Dinge lag, das alteinheimische Wesen auszuroden und von der Wurzel aus umzugestalten. Die Geistlichkeit sonderte sich vom Volke ab und setzte sich in den ausschließlichen Besitz der neuen Bildung, durch welche sie es beherrschte. Die lateinische Sprache, in der sie ihr Wissen niederlegte, riß die Nation auseinander, und die, welche sie nicht durch eine mönchische Bildung sich aneigneten, waren verhindert, an der Kulturarbeit teilzunehmen. Sie wurden in eine Dunkelheit hinabgedrängt, aus der sie sich allmählich erst wieder befreien konnten. Die lateinische, vorwiegend gelehrte und priesterliche Litteratur dauerte in so gut wie unumschränkter Herrschaft bis zu den Tagen der Reformation. Der Name des Saxo Grammaticus (12. Jahrhundert), dessen „Gesta Danorum" zu den hervorragendsten Geschichtswerken des Mittelalters gehören, leuchtet am strahlendsten aus dieser Zeit hervor. Die internationale Ritterpoesie wirft einiges spärliches Strandgut ans Ufer, Reimchroniken und ähnliche Dinge tauchen hier und da auf, und man könnte an ein völliges Ersterben der Dichtkunst glauben, wies nicht die sogenannte „Volkspoesie" uns auf die Stellen hin, wo die eigentlichen Poeten dieser Zeit lebten. Sie bewahren lebendige Erinnerungen an die Religionspoesie der Vorzeit, schaffen die Götter zu Helden und Rittern um und singen von großen Ereignissen der Zeit, von den Kämpfen der Fürsten, des Adels und des Volkes. Bald taucht die Wunder- und Zauberwelt mit Feen und Elfen auf, bald die Welt der Wirklichkeit. Hier ist eine große und echte Rasseneigenartspoesie daheim, eine Poesie der Ursprünglichkeit, der Natur und Wahrheit. Aber diese nationale Poesie galt nichts bei den herrschenden Klassen, nichts bei den Gelehrten. Sie wurde nicht aufgezeichnet, sondern erhielt sich nur durch mündliche Überlieferungen. Die Namen der Dichter sind verloren gegangen, ihre Gesänge im Laufe der Zeit vielfach entstellt worden und nur in einzelnen Bruchstücken bewahrt worden. Erst die großen litterarischen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts weckten sie zu neuem Leben auf.

Die Reformation wandte, solange sie eine volkstümliche Bewegung blieb, der nationalen Sprache alle Aufmerksamkeit zu. Die Schranken, welche das Volk bisher von der Bildung trennten, sollten niedergerissen werden. Christjern Pedersen (1480—1554), der Vater der dänischen Litteratur, der wie Luther zum Volke zu reden wußte, begründete die dänische Schriftsprache, Hans Tavsen (1494—1561), das Haupt der Kirchenverbesserer, Peder und Niels Plade waren im gleichen Sinne religiöser, sittlicher und geistiger Volksbildung und Volksaufklärung thätig, wie in Schweden Olaus und Laurentius Petri (1499—1573) und Laurentius Andreä. Freilich ebensowenig wie in Deutschland zog auch in den nordgermanischen Ländern die Poesie großen Nutzen aus dem neu erweckten Geistesleben. Hier wie dort erhielt sich die gelehrte Dichtung, und nur in

der geiſtlichen Pſalmen- und Liederdichtung verriet ſich dann und wann ein urſprünglicheres Empfinden. Die erſten Verſuche auf dramatiſchem Gebiete gehören zur Art der bibliſchen Schulkomödie, die bis ins 18. Jahrhundert hinein dauerte und ſpäter auch der Behandlung antiker und einheimiſcher Geſchichtsſtoffe ſich zuwandte; Johannes Meſſenius (1579—1637), der hervorragendſte ſchwediſche Hiſtoriker dieſer Zeit, ſchrieb eine Reihe derartiger Dramen aus der Geſchichte ſeines Vaterlandes. An der großen wiſſenſchaftlichen Arbeit des 16. und 17. Jahrhunderts haben die Nordgermanen bedeutſam Anteil genommen; hervorragende Forſcher, Aſtronomen, Mathematiker, Phyſiker und Mediziner gingen aus ihren Reihen hervor, doch es muß hier genügen, den Namen Tycho de Brahe's zu nennen. Das Studium des nordiſchen Altertums und der alten Poeſie erwachte und wurde zugleich in Dänemark, Schweden und auf Island eifrig betrieben. Das 17. Jahrhundert umſchließt die große Ruhmeszeit Schwedens, die Zeit ſeiner höchſten politiſchen Machtentfaltung unter Guſtav Adolf und Karl XII., welche wie alle ſchwediſchen Regenten dieſer Zeit die wärmſte Empfänglichkeit für Kunſt und Wiſſenſchaft beſaßen und allen Schutz ihr angedeihen ließen. Die Beſtrebungen der deutſchen Poeſie, ſich die Errungenſchaften der Renaiſſance anzueignen, pflanzten ſich nach Norden fort. Wie in Dänemark Anders Arrebo (1587—1637), ſo führte in Schweden Georg Stjernhjelm (1598—1672) die große Umwälzung herauf, die ſich für uns an den Namen Martin Opitz anknüpft. Ihr Verdienſt liegt weſentlich auf formalem Gebiete, indem ſie die neue Metrik begründeten, doch fehlte es beiden auch nicht an poetiſchen Fähigkeiten und an Sinn für das Volkstümliche. Auch auf Island zeigt ſich ein neues poetiſches Regen und Bewegen: der Pſalmendichter Hallgrim Pjeturſſon (1614—1674) und der friſche, humorvolle Idylliker Stephan Olaffſon (1620—1688) ſtehen am Eingangsthor der neuisländiſchen Dichtung. Die noch immer gelehrte Renaiſſancepoeſie des 17. Jahrhunderts beſchränkte ſich wie in Deutſchland weſentlich auf die Nachahmung fremder Muſter und brachte auch jetzt noch keine Eigenartsſchöpfungen hervor. Es fehlte nicht an urſprünglicheren Talenten, wie es in Dänemark der Dichter geiſtlicher Lieder Thomas Kingo (1674—1704), der beſte Poet dieſer Zeit, und Peder Daß (1647—1709) waren, die ſich über das Schulmäßige und den reinen Formalismus der Zeit zum Ausdruck echteren Gefühlslebens emporzuheben wußten. Der nüchterneren, antikiſierenden Schule trat die Schule Marini's, Hoffmannswaldau's und Lohenſteins zur Seite, die am beſten der Schwede Gunno Dahlſtjerna (1661–1709) vertritt. Laſſe Lucidor (1640–1674), der „Unglückliche", ging im Wirtshausleben zu Grunde. Seine ungekünſtelte und ſchlichtere Natur ſtand im Widerſpruch zu dem herrſchenden formaliſtiſchen Geiſt der Gelehrten- und der ſchwulſtigen, höfiſch-ariſtokratiſchen Poeſie. Er ſucht das Innigere, Gemütvoller-Einfache, ohne das Rohe und Platt-

Volkstümliche überwinden zu können. Den Mariniſten folgen die Klaſſiciſten franzöſiſchen Geſchmacks, wie der witzige Israel Holmſtröm (1660—1708), der Erotiker und Idylliker Jakob Freſe (1691—1729), die Dramatiker Urban Hjärne (1641—1724) und Iſak Börk (geſt. 1701), die ſich an Corneille anlehnten. Die beiden letzteren waren die treibenden Kräfte des Upſalaer Schloß- und Studententheaters, auf welchem in den Jahren von 1660—1690 überſetzte und einheimiſche Werke in Scene gingen.

Das 18. Jahrhundert bringt endlich die Anfänge einer nationalen volks- und eigentümlichen nordiſchen Kunſt und ſprengt den Bann der gelehrt-akademiſchen und formaliſtiſchen Kunſtverſuche. Ludwig Holberg, geboren am 3. Dezember 1684 zu Bergen in Norwegen und geſtorben am 29. Januar 1754, gehört zu den erſten großen Erneuerern der germaniſchen Poeſie, und die kleine däniſch-norwegiſche Litteratur überholt durch ihn für eine Spanne Zeit die große deutſche. Ein längerer Aufenthalt in England, eine mehrjährige Reiſe, die ihn nach Paris und Rom geführt, ernſte, wiſſenſchaftliche Arbeit hatten ſeinen Geſichtskreis erweitert, ihn zu der Höhe der Zeitbildung emporgeführt und ihn deutlicher all das Enge und Dumpfe, das Lächerliche und Kleine, das den heimatlichen Zuſtänden anhaftete, empfinden laſſen. Der Wind der Aufklärung ſchwellt ſeine Segel. Skeptiſch und ironiſch ſteht er der Welt gegenüber, durch und durch ein rationaliſtiſcher und kritiſcher Geiſt ohne jeden Sinn für Pathos, für Erhebendes und Erhabenes, ohne Schwung und Wärme des Gefühls, und um ſo ſcharfäugiger, das Verkehrte und Thörichte an Menſchen und Dingen zu durchſchauen. Sein Talent liegt eingeſchloſſen im Witz und in der Komik. Er ſchafft noch nicht aus dem Innern des germaniſchen Kunſtgeiſtes heraus und überhaupt nicht aus einem innerlichen und großen, rein dichteriſchen Schöpfungsdrange. Er ſucht das Moraliſche, Nützliche und Praktiſche. Aber ſein bürgerlicher, ſtofflicher und Alltäglichkeitsrealismus, vorweiſend auf den Roman der Engländer, findet den Weg von der Nachahmung zur Selbſtbeobachtung, aus der Studierſtube und der Gelehrſamkeit zum Volkstümlichen, von dem Formalen zum Inhaltlichen, aus dem verſchwommenen Kosmopolitiſch-Allgemeinmenſchlichen zum National-Individualiſtiſchen. Die große Periode ſeines Schaffens fällt in die Jahre von 1722 bis in die Anfänge der dreißiger Jahre, als die franzöſiſchen Schauſpieler Capion und Montaigu in Kopenhagen, das außer den jetzt veralteten Schulkomödien bis dahin nur Theateraufführungen in franzöſiſcher, italieniſcher und deutſcher Sprache kennen gelernt hatte, ein däniſches Nationaltheater leiteten und neben Überſetzungen namentlich franzöſiſcher Dramen auch däniſche Originaldramen zur Darſtellung brachten. Für dieſe Bühne ſchrieb Holberg, ſeinen Ausgang von Molière nehmend, ſeine beſten Luſtſpiele; witzige und komiſche, von friſchquellender Laune und guter Satire durchſetzte Sittenbilder aus dem bürgerlichen und familiären Leben des zeitgenöſſiſchen Dänemark, noch

unreif im Aufbau und in der Entwickelung der Handlung, aber reich an einer Fülle lebendig gezeichneter Charaktertypen, des Auslandsgecken, des gelehrten Narren, des politiſchen Kannegießers, der kleinſtädtiſchen Klatſchbaſen ꝛc. Die deutſche Litteratur, die bis dahin der nordgermaniſchen nur gegeben, empfängt jetzt zumerſtenmal von dort zurück, und es war nur ein günſtiger Einfluß, den Holberg damals auf unſere deutſche Bühne ausübte.

Ludo vicus
Baro de Holberg

Nach einem Gemälde von Roſelin geſtochen von Haas.

In die großen Geiſteskämpfe der Zeit hineingezogen, entwickeln auch Dänemark, Norwegen und Schweden zunächſt keine eigentliche dichteriſche Schöpfungskraft. Die erſte Jahrhundertshälfte iſt vor allem der Aufklärung der Vernunft, der kritiſch-wiſſenſchaftlichen Arbeit, der Hebung der allgemeinen Bildung durch moraliſche Zeitſchriften, encyklopädiſtiſche Werke und ähnliches

gewidmet. Die ariſtokratiſch-freigeiſtige Tendenzpoeſie des franzöſiſchen Spätklaſſicismus, die kalte und trockene, nüchtern-verſtändige und äußerlich formaliſtiſche Schriftſtellerdichtung Voltaire's wurde namentlich in Schweden von einer Reihe höfiſch-ariſtokratiſcher Poeten gepflegt, begünſtigt von den Liebhabereien der aufgeklärten Königin Luiſe Ulrike, welche ſich, wie ihr Bruder Friedrich der Große, dem franzöſiſchen Geiſt ganz ergeben hatte. An der Spitze dieſer ſchwediſchen Klaſſiciſten ſtand Olof von Dalin (1708—1763), während ſpäter die gelehrte Hedwig Charlotta Nordenflycht (1718—1763), die Grafen Guſtav Philipp Creutz (1731—1785) und Guſtav Fredrik Gyllenborg (1731—1808) aus dieſer Schar hervorragen. Auch der zeitlich erſte Romanſchriftſteller des Landes, der frömmelnde und moraliſierende Jakob Henrik Mörk (1714—1763), ging von franzöſiſchen Vorbildern aus. Die Gunſt des Hofes und der vornehmen Geſellſchaft ſtützte den Klaſſicismus, als ſchon ringsum in den germaniſchen Ländern eine neue Kunſt aufgegangen war, welche jenem in innerſter Seele widerſtrebte. In den Tagen des großen Kunſtmäzens Guſtavs III. hielten Henrik Kellgren (1751—1795) und Karl Guſtav of Leopold (1756—1829) ihn aufrecht, und der erſtere vor allem, ein verſtändiger, kritiſcher Kopf, beſaß von all den Klaſſiciſten immer noch das beſte poetiſche Empfinden und Geſchmack genug, die Poeſie des Verſtandes und des Witzes mit Anſtand zu vertreten. Der arme Leopold hingegen erlebte noch ihren vollen Zuſammenbruch und bildete in den Tagen der Romantik ſo eine Art litterariſcher Vogelſcheuche, um von dem Witz und Hohn der Jungen als Typus und abſchreckendes Beiſpiel der Vergangenheitskunſt hingeſtellt zu werden.

Der franzöſiſchen Schule trat die engliſch-deutſche und nationale entgegen. Während in Schweden die höfiſch-ariſtokratiſche Geſellſchaft und ihr Geſchmack das Übergewicht behauptete, herrſchte in der däniſchen Litteratur der Geiſt und das Empfinden der bürgerlichen Welt vor; das lebendigere, religiöſe Empfinden, den Idealismus des Fühlens, den Sinn für das Große und Erhabene hatte die Aufklärung, vielfach verquickt mit der Frivolität und der üppigen Genußſucht des Adels, nicht ſo wie dort zerſetzt und zerſtört. Keinen anderen Dichter des Auslandes verſtand und feierte dieſes Dänemark ſo ſehr wie den ſeraphiſchen Klopſtock, und auch nach Island wirkte er herüber. Jón Thorlakſſón (1744—1819), in dieſer Zeit der hervorragendſte Poet der ultima Thule, überſetzte ihn und Milton. Der Norweger Chriſtian Braunmann Tullin (1728—1765) ſchrieb im Geiſte der beſchreibenden Naturpoeſie der Engländer, und ſein Landsmann Johann Hermann Weſſel (1742—1785) parodierte mit Witz und Komik in ſeinem „Trauerſpiel“ „Liebe ohne Strümpfe“ die franzöſiſche Tragödie, welche neben dem nationalen und volkstümlichen Luſtſpiel Holberg'ſcher Richtung auf der däniſchen Bühne fortlebte. Weſſel iſt einer der Vertreter des nordiſchen Spaßes und Witzes, und die Dramatiker Wibe, Wiwet, Tode, de Falſen, Oluſſen

ed by Google

gehören in ſeine Nähe; das Beſte nach Holberg aber ſchuf auf dieſem Gebiete Peter Andreas Heiberg (1758—1841) einer der radikalen Revolutionäre vom Ausgange des Jahrhunderts, der in ſeinen ſcharf ſatiriſchen Sing- und Luſtſpielen und Liedern die national- und demokratiſch-volkstümlichen Empfindungen zum Ausdruck brachte. Auch in Schweden erhob ſich Widerſpruch gegen die kalte Form- und Regelpoeſie der franzöſierten Ariſtokratie. Oloſ Bergklint (1733—1805) hatte dem deutſchen Geiſte Bahn gebrochen, die Phantaſie und Leidenſchaft des wilden Bengt Lindner (1758—1793), der dem Trunke erlag, ſtanden im klaffenden Gegenſatz zu dem Weſen des Klaſſicismus, und der glühende Schwärmer für Freiheit und Humanität. Thomas Thorild (1759—1808), trat als ihr entſchiedenſter Gegner auf und öffnete die Thore für die nachkommenden Romantiker.

In der Lyrik Johannes Ewalds (1743—1781) gipfelt nach dem Empfinden der Dänen ihre Poeſie des 18. Jahrhunderts, in Schweden nimmt nach dem allgemeinen Urteil Karl Michael Bellman (1740 bis 1795) den erſten Rang ein. Beide kommen aus dem Volke hervor und beide wurzeln im heimiſch-nationalen Weſen. Aber beide beſitzen ſehr verſchiedene Temperamente. Ewald iſt in der Luft des Pietismus groß geworden und hat von Klopſtock ſeine ſtärkſten Anregungen empfangen, Bellman wuchs in dem leichtfertigen und genußſüchtigen Stockholm auf, das unter der Herrſchaft des entarteten, ſittenloſen Adels das Leben ſinnlich auszukoſten gelernt hatte. Und unter dem romantiſchen Phantaſten, dem prachtliebenden Guſtav III., welcher als großer Mäcenas ein reges Intereſſe für Dichtkunſt, Theater und Muſik an den Tag legte, war es mit der Moral gerade nicht beſſer geworden. Ewald kämpfte lange mit der bitterſten Lebensnot und brachte einige Zeit ſogar in einem Armenhoſpital zu, körperliche Leiden und eine unglückliche Liebe beſtärkten den Ernſt und die Schwere ſeines Weſens; der fröhliche Bellman kam aus dem Wirtshaus und von den Weibern nicht fort und erfreute ſich der wärmſten Gunſt ſeines Königs, der am franzöſiſchen Geſchmack herangebildet, als Epikureer und Lebemenſch, wenn nicht für die Form, ſo doch für den Inhalt der Poeſie des ſchwediſchen Volksſängers das lebhafteſte Verſtändnis beſaß. Ewalds bibliſche und nationale Dramen „Adam und Eva“, „Rolf Krage“, „Balders Tod“ entbehren freilich des dramatiſchen Lebens und der Charakteriſtik. Der Dichter iſt durchaus Lyriker und beſchreibender, maleriſcher Poet, auch in ſeinem beſten Werk, dem dramatiſchen Bild aus dem däniſchen Küſtenleben „Fiskerne“; und dieſe Lyrik von feſtgedrungener, ſchöner Form, kraft- und ſchwungvoll, auf das Große und Erhabene gerichtet, ernſt und würdig, verkörpert in dieſer Zeit die nordgermaniſche Ehrbarkeit und Tüchtigkeit. In Bellmans improviſatoriſchen Geſängen, in denen Muſik und Text innig zuſammengehören, in den Wein- und Trinkliedern, den humoriſtiſchen Genrebildern aus dem Volksleben pulſt die übermütige und derbe

germaniſche Lebensluſt, die auch aus Fieldings Geſtalten atmet, aber bei dem Schweden nicht ganz frei iſt von den Fäulnisſtoffen der Zeit. Die Anakreontik des 18. Jahrhunderts ſteht hier künſtleriſch wohl auf ihrer Höhe. Sie beſitzt einen genialen Zug und ſchlägt in abwechslungsreichen Tönen an unſer Ohr: bald feurig-leidenſchaftlich, bald zärtlich-liebenswürdig, und auch ein Ton der Schwermut und der Verzweiflung bringt dumpf aus den Frivolitäten, Cynismen und Frechheiten hervor, und etwas Tapferes, Männliches hat der Rokoko-Üppigkeitsgeiſt auch nicht unterdrücken können.

C. M. Bellman.
Nach einer Lithographie von J. H. Strömer.

Digitized by Google

Die ſlawiſchen Länder unter der Herrſchaft der romaniſch-germaniſchen Kultur. Die Anfänge der ungariſchen Litteratur.

Einen entſcheidenden Einfluß haben die ſlawiſchen Völker bis zum heutigen Tag auf die Ausgeſtaltung und Entwickelung des europäiſchen Geiſteslebens noch nicht ausgeübt. Was an originalen Kräften auf dem Boden der Raſſenſeele ſchlummert, iſt noch nicht im Lichte einer höheren Kultur herangereift. Keimartig ruht es im dunklen Schoß der Erde und erſt in unſerem Jahrhundert ſind hier und da einige Stengel und Blätter emporgeſchoſſen. Aber das reichte noch immer nicht ſo weit, die Bildung eigenartig umzugeſtalten und auf neue Ziele hinzulenken. Die große Maſſe des Volkes hat hier noch kein Wort mitſprechen können und nur die bevorzugteſten Stände, die Prieſter und die gelehrte Kaſte, die Ariſtokratie und das Bürgertum, in weit engerer Beſchränkung als im Weſten, erſchloſſen ſich hier einer höheren Geiſteskultur. Aber die Bildung dieſer Klaſſen war ſtets eine internationale und beſchränkte ſich auf die Aufnahme des weſteuropäiſchen romaniſch-germaniſchen Charakters. Sie hat die erſte Stufe der entſchiedenſten Nachahmung bis in unſer Jahrhundert hinein noch nicht überſtiegen und das höhere Ich- und Perſönlichkeitsgepräge nicht angenommen. Sie empfing alles, aber ſie prägte es noch wenig um und ſie gab kaum etwas wieder. Die Höhe der ſlawiſchen Bildung hing bisher ganz davon ab, ob und inwieweit man ſich der weſtlichen Kultur hingab und unterwarf, von der Mannigfaltigkeit der Beziehungen, in der man zu ihr ſtand, und von der Bereitwilligkeit, mit der man ſie aufnahm. In der älteren Zeit beſteht ein litterariſches Leben nur in den weſtlich-ſlawiſchen Ländern, welche ſchon durch die Gleichheit des kirchlichen Bekenntniſſes weit enger mit der romaniſch-germaniſchen Welt als mit dem griechiſch-katholiſchen, ſlawiſchen Oſten verbunden waren. Rußland liegt wie eine tote Wüſte da, bis unter dem Zaren Peter die erſten Pioniere des Weſtens dort ankommen und den Boden zu beackern anfangen. Allein die Polen hatten überhaupt die Fähigkeit und Kraft beſeſſen, ihre politiſche Selbſtändigkeit zu bewahren und ein nationales Reich zu begründen, und waren ſo im Beſitz jener erſten notwendigſten Freiheit, aus der ein geiſtiges Ich hervorgehen kann. Freilich gehört zur Blüte eines wahrhaft individualiſtiſchen Geiſteslebens noch weit mehr als eine nur politiſch-nationale Selbſtändigkeit, und die glänzendſte ſtaatliche Machtentfaltung kann mit einer geiſtigen Fremdherrſchaft verbunden ſein.

Noch einmal ſuchten die Tſchechen gegen Ausgang des Mittelalters das Joch der Deutſchen von ſich abzuſchütteln und entzündeten einen der furchtbarſten Kriege, der jahrelang von ihnen mit der außerordentlichſten

Hartnäckigkeit und Widerſtandskraft ausgekämpft wurde. Er flammte auf an den Fackeln, welche den Scheiterhaufen des Johannes Huß in Brand geſetzt hatten. Aus dem alten Feindſchaftsgefühl und nationalen Haß, den der Böhme gegen den Deutſchen hegte, läßt ſich, wie panſlawiſtiſche Geſchichtsſchreiber verſucht haben, die Stärke der huſſitiſchen Bewegung unmöglich erklären und auch nicht allein aus den religiös-kirchlichen Reformbeſtrebungen, aus dem Haß gegen das verkommene Prieſtertum. Es war ein Volksaufſtand, der all jene ſocialiſtiſchen und kommuniſtiſchen, urchriſtlichen Ideale predigte, welche auch bei uns in den Tagen Luthers wach wurden. Und bei dem mannigfachen Dunkel, das dieſe Bewegung noch umſchleiert, läßt ſich wohl kaum unterſcheiden, was in den huſſitiſchen Ideen nationalſlawiſchen Urſprungs war und was auf die germaniſche Kultur zurückging, von der die tſchechiſche Bildung damals ſchon völlig durchſättigt war. Eine theologiſche, religiöſe und religiös-politiſch-ſociale Kampf- und Streitlitteratur, in deren Mittelpunkt die lateiniſchen Schriften des Johannes Huß ſelber ſtehen, machte das weſentliche Ergebnis der Zeit aus. Die Poeſie ſchrieb Satiren und Spottgedichte, religiöſe Hymnen und Lieder, Reimchroniken und Einzelberichte von den Ereigniſſen in lateiniſcher und tſchechiſcher Mundart und auch ein lange Zeit dem großen Huſſitenführer Ziska zugeſchriebenes Schlachtlied hat ſich erhalten, an dem ſich der Deutſchenhaß der heutigen Tſchechen noch gern begeiſtert. Die Schlacht von Lipan (1434) beſiegelte die Unterwerfung der Böhmen und die Herrſchaft der Deutſchen. Und als der Humanismus erſchien und die klaſſiſchen Studien auch bei den böhmiſchen Gelehrten eifrige Pflege fanden, die lateiniſche Sprache als Sprache alles höheren Bildungslebens neuen Aufſchwung nahm, da ſchlug die Nation einen Weg ein, der die nationalvolkstümlichen Beſtrebungen mehr zur Verkümmerung brachte, als neu befruchtete. Sie erhielten ſich am ſtärkſten in der von Peter Chelcicky (geſt. 1460), einem der edelſten und tiefſten Denker dieſer Zeit, begründeten „Gemeinde der böhmiſchen Brüder", welche die religiöſen und ſocialen Gedanken der Huſſiten bewahrte und weiter entwickelte. In den Tagen der Reformation und Renaiſſance trug die Kultur den allgemein weſteuropäiſchen Charakter. Aus dem Schoß der Brüdergemeinde ging eine neue Bibelüberſetzung, die ſogenannte Kralicer-Bibel hervor, in welcher die tſchechiſche Proſa auf ihrer Höhe ſtand. Der Gedanke dazu war von Johann Blahoslav (1523—1571) ausgegangen, dem gelehrteſten Böhmen des Zeitalters, der auch das neue Teſtament überſetzte. Und auch ſonſt entſtanden in der einheimiſchen Volksſprache wiſſenſchaftliche Werke, deren geiſtige und litterariſche Bedeutung jedoch nicht beſonders hoch ſteht, ebenſo wenig wie die Poeſien der böhmiſchen Renaiſſancedichter, wie Hynek Podjebrad (1452—1492), Nikolaus Dacicky (1555—1626), Simon Lomnicky (geb. 1552), und verſchiedener Dramatiker nach dem unbefangenen Urteil derer, die ſie aus eigener Anſchauung kennen

gelernt haben, künſtleriſche Bedeutung beſitzen. In der Geſchichte der Weltlitteratur ſpielen ſie keine Rolle.

Von den Südſlawen entwickelten nur die dalmatiniſchen Serbokroaten eine reichere poetiſche Litteratur, weſentlich getragen durch den Reichtum und die glücklichen Zuſtände der Handelsrepublik Raguſa, welche bis zum Jahre 1808 ihre Selbſtändigkeit behauptete. Eine urſprünglich römiſche Bevölkerung war hier mit kroatiſchen Einwanderern und Eroberern verſchmolzen, welch letztere der überlegenen romaniſchen Bildung ſich beugten. Und die lebhaften Beziehungen, die man dauernd zu Italien und namentlich zu Venedig unterhielt, ſtärkten das romaniſch-italieniſche Element immer mehr. Kultur und Leben der kaufmänniſchen Patricierwelt trug ganz den Zuſchnitt der Kultur und des Lebens, die in den italieniſchen Handelskommunen herrſchten. Es entfaltete ſich eine reiche geiſtige und litterariſche Thätigkeit, die aufs getreueſte der Entwickelung der Kultur in Italien folgte. In den Tagen der Renaiſſance fing man an, in der Volksſprache, in der ſerbiſch-dalmatiniſchen (kroatiſchen) Mundart zu dichten, doch teilte ſich die Volksſprache mit dem Lateiniſchen und dem Italieniſchen in der Herrſchaft, und eine Reihe von Dichtern ſchrieb in allen drei Sprachen zugleich. Die Geſchichte dieſer dalmatiniſchen Litteratur, welche alle in der zeitgenöſſiſchen Litteratur der Italiener angebauten Gattungen pflegte, Petrarchiſche Lyrik, Epik und Dramatik, beginnt mit Marco Marulic (1450—1524 oder 1528); als ihren beſten Dichter bezeichnet man Iwan Gundulic (1588—1638), der nach dem Vorbilde Taſſo's ein Heldengedicht „Osman" verfaßte, und allmählich in Verfall geriet ſie mit dem Sinken des Mittelmeerhandels, der auch den Niedergang Raguſas herbeiführte. Die Folgen des großen Erdbebens von 1667 konnte es ſchon nicht mehr überwinden.

Eine große politiſche Rolle ſpielte in der älteren Zeit, wie geſagt, nur der polniſche Staat. Eigentümlich genug hatte er ſich ausgeſtaltet. Eigentlich blieb er in frühmittelalterlichen Formen ſtecken, die ſich mit einigen ſpätneuzeitlichen miſchten. Die Herrſchaft behielt der Adel in ſeinen Händen, der den Königen immer mehr Rechte und Freiheiten abzugewinnen wußte. Die Stimme eines einzigen genügte zuletzt, die Beſchlüſſe einer ganzen Reichsverſammlung ungiltig zu machen. Der bürgerlich-ſtädtiſchen Welt fehlte es an jeder Bedeutung, und ſo beſtand die polniſche Nation aus einem einzigen Stand von Gutsbeſitzern und Kriegern, die, wenn ſie das Schwert beiſeite legten, die Pflugſchar führten. Was zu dieſer Kaſte nicht zählte, Bürger und Bauer, gehörte zur Plebs oder war ganz in Leibeigenſchaft hinabgeſtoßen und blieb von der Kultur ausgeſchloſſen. Bei der ungeſtörten Macht der Adelsklaſſe, die ernſtlicher nicht angetaſtet wurde, bei dem Mangel an Reibungen, am Kampf der verſchiedenen Standesideen und -Ideale gegeneinander, entwickelte ſich das Geiſtesleben ziemlich ein-

förmig, und ein ſtarrer Konſervativismus kam zum Durchbruch, ein Stillſtand in der Ausgeſtaltung des Innenmenſchen, der frühzeitig den Untergang des polniſchen Staates herbeiführte. Bis zum 16. Jahrhundert gab es in dieſem Lande nur ein ſehr ärmliches Schrifttum, und ſehr winzige Reſte einer in mündlicher Überlieferung erhaltenen volkstümlichen Poeſie ſind uns überkommen. Die 1400 gegründete Krakauer Univerſität diente vorwiegend der theologiſchen Wiſſenſchaft. Vorübergehend gelangte ſie in den Tagen des Humanismus zu höherer Bedeutung, als auch ſie dem freieren Geiſte Zutritt gewährte. Johann Dlugosz (1450—1480) glänzte damals, der erſte kritiſche Geſchichtsſchreiber Polens, und nach ihm kam ein noch ganz anders großer Geiſt, Nikolaus Kopernikus. Aber als ſich die Krakauer Profeſſoren ängſtlich gegen die Reformation abſperrten, verfiel auch die Univerſität wieder in einen langen Geiſtesſchlaf bis zum Untergang des Staates. Die erſten Anfänge einer Nationallitteratur und die erſte Blüte einer Poeſie in polniſcher Sprache fallen zuſammen mit dem Eindringen der Reformationsideen, die auch in Polen begeiſterte Aufnahme fanden, und der vollen Machtentfaltung der Szlachta, des kleineren Adels, deſſen Stand in dieſer Zeit ſeine höchſte Tüchtigkeit entfaltete. Die lateiniſche Poeſie der polniſchen Humaniſten ſetzte ſich in eine gelehrte Poeſie in polniſcher Sprache um, in eine echt akademiſche Renaiſſancepoeſie, welche die Antike zum Vorbild und Muſter nahm. Rej von Naglowice (geb. um 1507—1569), kein origineller oder tiefer Geiſt, mit wenig Wiſſen beſchwert, aber ein munterer Geſellſchafter, ein verſtändiger Kopf, ſchuf die polniſche Schriftproſa, indem er in ſeinen Schriften allerhand encyklopädiſche Kenntniſſe verbreitete und wackere Moral- und Sittenlehren ſeinen Standesgenoſſen ans Herz legte. Johann Kochanowski (1530—1584), der Vater der polniſchen Poeſie, der in Paris mit Ronſard zuſammengetroffen und von dieſem vielleicht angeregt war, als Dichter die lateiniſche Sprache mit der polniſchen zu vertauſchen, verſuchte ſich mit dem beſten Erfolge in der Lyrik, ſchrieb nach altrömiſchen Vorbildern Oden, Idyllen, Elegien, Epigramme, überſetzte die Pſalmen und gab dem Drama, das in den bekannten mittelalterlichen Formen auch in Polen Eingang gefunden hatte, die Wendung zur Antike. Den Stoff nahm er aus der Ilias, und über dialogiſche Formen drang er zum eigentlich Dramatiſchen noch nicht vor. Szymon Szymonowicz (1557—1629) dichtete theokritiſche Idyllen in wunderlicher Miſchung griechiſcher und polniſch-nationaler Elemente, die mehr aus Büchern als aus der Welt der Wirklichkeit herausgeleſen ſind, und Sebaſtian Klonowicz (1545—1602), ein landſchafts- und ſittenſchildernder Satiriker und Didaktiker, der als Poet kaum gelten kann, wagte es, wenn auch ſehr behutſam, ſchon auf die Gefahren hinzuweiſen, die aus der ausſchließlichen Adelsherrſchaft dem Staat erwachſen mußten. In den Reichstagspredigten des Jeſuiten Peter Skarga (1536—1612), der wie kein anderer zur Verdrängung der pro-

teſtantiſchen Ideen beitrug und mit am reinſten den Idealismus der gegenreformatoriſchen Bewegung verkörperte, ſtand die Beredſamkeit und die Kunſt der Proſa auf ihrer Höhe. Das Weſen der polniſchen Renaiſſancepoeſie kennzeichnet ein ziemlich nüchterner, proſaiſcher Geiſt; man empfindet ihren Zuſammenhang und ihre Herkunft aus einer Kultur und Weltanſchauung tüchtiger und wackerer Landwirte und Gutsbeſitzer, die gewohnt ſind, den Blick aufs Nächſte, Praktiſche, Poſitive zu richten, braver Haus- und Familienväter, guter Staatsbürger, die ſich um des Reiches Wohlfahrt und die politiſchen Angelegenheiten lebhaft bekümmern. Aber im allgemeinen blieb dieſer Szlachta das ſinnliche, reine Künſtlerweſen der Renaiſſancedichtung, die italieniſch-antike Schönheits- und Formentrunkenheit innerlich etwas durchaus Unempfundenes und Unverſtandenes. Man ſtand in Verbindung mit der weſtlichen Welt, man unterlag ihrem mächtigen Einfluß, die erſten künſtleriſchen Beſtrebungen regten ſich wieder, aber man kann nur eine Mode erſt mitmachen. Man ſtümpert die fremden Vorbilder nach, man ſucht der Kleidung und dem Haus durch fremden Zierrat einen gefälligeren Anſtrich zu verleihen, man prunkt mit den Fetzen einer höheren Bildung: aber es war eben alles etwas Erborgtes, Seltſames, zu dem man ſeeliſch gar keine Beziehungen hegte. Dieſen ſogenannten „goldenen Zeitaltern" der ſlawiſchen Litteraturen mangelt noch jede Kunſt organiſchen Gepräges. So weit waren die Slawen noch lange nicht, um ein „goldenes Zeitalter" hervorbringen zu können. Man mußte ſich an den erſten dürftigen Anfängen dichteriſcher Beſtrebungen genügen laſſen. Die Poeſie iſt nichts als ein Pfropfreis, — nichts als ein Bücher-, Studierſtuben- und Gelehrſamkeitsprodukt.

Raſch welkt die „Blüte" denn auch wieder ab. Was an erſten Pflanzungen angelegt iſt, verwildert und wird in der nächſten Periode wieder ganz verwüſtet. Es giebt da wohl noch Verſemacher, aber von einem künſtleriſchen Schaffen kann nicht die Rede ſein. Die ſich auflöſende und verweſende Renaiſſancepoeſie in der Zeit der Jeſuitenherrſchaft, die ſelbſt in den großen Kulturländern ſo viel Kurioſes und Abgeſchmacktes hervorbrachte, mußte bei der ganz unreifen künſtleriſchen Bildung der Slawen in dieſen Ländern das Allerunſinnigſte erzeugen, das noch ſehr, ſehr viel tiefer ſtand, als was die deutſche Litteratur im 17. Jahrhundert erzeugte. Trotz der furchtbaren Verwüſtungen des dreißigjährigen Krieges ragte die Kultur hier doch noch weit höher empor dank dem, was hier früher geleiſtet, als in dem noch immer politiſch mächtigen Polen.

Die böhmiſche Poeſie verſtummt nach der Schlacht am Weißen Berge überhaupt und ſcheidet aus der Litteraturgeſchichte aus, um erſt in unſerem Jahrhundert wieder zu erwachen. Die Furcht des Katholicismus vor dem religiös-rebelliſchen und die Furcht des Staates vor dem national- und ſocialiſtiſch-rebelliſchen Huſſitismus wirkten zuſammen, und die jeſuitiſche

Reaktion vernichtete die tſchechiſche Litteratur für lange Zeit völlig. Im Anfang leuchtet unter den Männern der böhmiſchen Brüdergemeinde, die vor den Verfolgungen das Land verließen, noch die Geſtalt des Amos Comenius (Komensky),*) eines Geiſtes von allgemein kulturgeſchichtlicher Bedeutung, der auch einige ſeiner Werke tſchechiſch ſchrieb. Bald aber herrſcht Kirchhofsſtille. Nur vereinzelte Werke gelehrten Inhalts, in der Volksſprache geſchrieben, verknüpfen die alte böhmiſche Litteratur mit der neuerwachten des 19. Jahrhunderts. Die ſerbokroatiſche Poeſie in Dalmatien lebte und ſiechte an der Seite der italieniſchen Poeſie hin; die politiſche Freiheit und Selbſtändigkeit, welche ſich Raguſa bewahrte, hielten ſie äußerlich aufrecht, wenn ſie auch nichts Neues mehr brachte. Die Bildung trug mönchiſch-mittelalterlichen Charakter und ward auch im 18. Jahrhundert vom Geiſte der Aufklärung noch nicht berührt. In dieſem Winkel der Erde blieb man, nachdem ſich der Geiſt der Gegenreformation feſtgeſetzt hatte, bis tief in die Neuzeit hinein abgeſchloſſen von den neuen großen Bewegungen und Entwickelungen der europäiſchen Kultur. Der Benediktiner-Abt Ignaz Djordjic (1676—1737), Verfaſſer religiös-didaktiſcher Gedichte, und der Franciskaner Andreas Kacic-Miosic (1690 bis 1760), der in volkstümlich-poetiſcher Form nach Art einer Reimchronik die Geſchichte des Landes erzählte, führen zur neuen Entwickelung in unſerem Jahrhundert herüber.

Im 16. Jahrhundert hatte die Szlachta in Polen alle Macht und Freiheit errungen, die ſie nur begehren konnte. Die Zuſtände zu erhalten, mußte daher ihr Beſtreben ſein. Sie ward konſervativ und wehrte ſich gegen jede Neuerung. Der Stillſtand aber ward raſch zum Rückgang und führte zum Verfall des geiſtigen Lebens. Die autoritären Ideen, die deſpotiſchen Ideale der neuen Zeit entſprachen ganz den Wünſchen einer herrſchenden Kaſte, die ſich in der Herrſchaft zu erhalten ſuchte. Damit entfremdete man ſich den Idealen der Reformation und war reif für den Jeſuitismus, der ohne jeden Sinn für das Nationale und Volkstümliche, ſtaatsfeindlich und kosmopolitiſch durch und durch, durch ſeine Erziehung alles Eigenartsleben erſtickte und, indem er einſeitig das Religiöſe hervorkehrte, ſchlechte Welt- und Staatsbürger heranbildete. Der große Gemeinſamkeitsgeiſt, der die alte Szlachta auszeichnete, machte den engſten Sonderintereſſen Platz. Der Mangel an geiſtigen Intereſſen führte zu einem wüſtrohen, ſinnlichen Genußleben, das an Stelle der alten Nüchternheit trat. Verſchwendung und Prunkſucht wiederum führten alsbald zur Beſtechlichkeit und Verkäuflichkeit und zum Landesverrat. Der Verfall war ein allgemeiner, ein politiſcher, ein ſocialer, ein ſittlicher, ein geiſtiger. Die jeſuitiſche Erziehung ſuchte der lateiniſchen Sprache ihre alte Herrſchaft zurückzuerobern und

*) S. Bd. II Seite 372.

damit die Bildung wieder zu einem Monopol der Prieſter zu machen. Und was zuerſt in der italieniſchen Poeſie als Witz gegolten hatte, das ward von den polniſchen Poeten mit beſonderem Eifer in großem Ernſt betrieben. Es blüht der Maccaronismus, der ſeine Verſe aus lateiniſchen und polniſchen Fetzen zuſammenflickte. Dieſe Periode dauerte bis in die zweite Hälfte des ganzen Jahrhunderts. Ein eigentliches Intereſſe für die Dichtung gab es überhaupt nicht. Eine Reihe von Werken hat ſich überhaupt nur handſchriftlich erhalten und gelangte in ihrer Zeit nicht einmal an die Öffentlichkeit; ſo gleich eines der verhältnismäßig beſten, Waclaw Potocki's (geb. um 1622, geſt. um 1696 oder 1697) „Krieg von Chotin", halb ein Geſchichtswerk, halb ein Werk der Poeſie. Neben ihm gelten noch der religiöſe Lyriker Veſpaſian Kochowski (geb. zwiſchen 1630 und 1633, geſt. 1699) und Andreas Morſztyn (geb. um 1620), der zugleich unter dem Einfluß Marini's und des franzöſiſchen Klaſſicismus ſtand, als die beſten Poeten dieſer Zeit, was natürlich kaum etwas ſagen will. Der Geiſt, der das Zeitalter beherrſchte, führte zur Vernichtung des polniſchen Staates. Im letzten Augenblick, als das dem Zuſammenbruch nahe Gebäude ſchon in allen Fugen krachte, glaubte man noch retten zu können und warf ſich in fieberhafter Eile auf die Reform. Die Geiſter ſuchten wieder Anſchluß an die Bildung, die im Weſten ſo großartige Entwickelungen durchgemacht hatte. Frankreich übermittelte auch den Polen die neuen Aufklärungsideen, und mit Begeiſterung warf ſich die höhere Geſellſchaft auf das Studium Voltaire's. Eine Zeit der cyniſchen Religionsverſpottung folgte der Periode des Jeſuitismus. Den Monarchiſten folgten die Radikalen auf den Fuß, die, von Rouſſeau begeiſtert, die franzöſiſchen Revolutionsideen in Wirklichkeit umſetzen wollten. Die Poeſie franzöſierte ſich und ahmte ſklaviſch die Manieren der zu reinem Formalismus erſtarrten klaſſiciſtiſchen Kunſt nach. Die Nachahmung der älteren ariſtokratiſch-höfiſchen Richtung überwog. Trembecki (geb. um 1726, geſt. 1812) und Wegierski (1755 bis 1787) huldigten dem „Nach uns die Sündflut"; der erſtere ſchrieb elegante, glatte, äußerlich vollendete höfiſche Schmeichelpoeſien ohne Inhalt, Wegierski, der echte Lebemann des 18. Jahrhunderts, witzelte und ſpöttelte und erzählte ſchlüpfrige Rokokogeſchichten von der höchſten Pikanterie. Die ernſteren Geiſter ſaßen unter den Geiſtlichen. Fürſtbiſchof Ignaz Kraſicki (1735—1801), trotz ſeiner hohen kirchlichen Stellung ein Vorkämpfer Voltaire'ſcher Aufklärung, ſuchte in den beſten Abſichten der Bildung einen höheren Aufſchwung zu geben, verfaßte u. a. eine Encyklopädie des Wiſſens und legte in witzigen Tendenzromanen, komiſchen Epen, Satiren und Fabeln mancherlei Schäden der Zeit dar. National-patriotiſcher geſinnt als alle dieſe, bitterer und düſterer entwirft der Biſchof Adam Naruszewicz (1733—1796) in ſeinen Satiren ein Gemälde von den traurigen Zuſtänden der Gegenwart und erhofft die Beſſerung von der Rückkehr zum Alten.

als die jetzt ſo verkommene Szlachta noch die ſtarke Hand eines Königs über ſich verſpürte. Franz Karpinski (1741—1825) verfaßte ſüßliche, ſchäferliche Poeſien, der patriotiſche Kniaznin (geb. 1750) ſchwärmte in ländlichen Gedichten und Dramen für ſpartaniſche und altrömiſche Einfachheit und Bürgertugend, und unter den Dramatikern errang Julian Niemcewicz (1754—1841) durch ſeine Komödie „Die Rückkehr des Landboten" einen großen Erfolg, freilich mehr einen politiſch-patriotiſchen als einen künſtleriſchen Erfolg.

M. W. Lomonoſſow.

Drohend hatte ſich neben Polen Rußland erhoben. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts dringt hier und da ein Sonnenſtrahl europäiſcher Civiliſation durch die feſtverſchloſſenen Laden, mit denen ſich das Land gegen den Weſten hin abgeſperrt hatte. Und unter dem Zaren Peter I. beginnt dann jene fieberhafte reformatoriſche Thätigkeit, die über Nacht alles Alte über den Haufen ſtürzen wollte, gewaltſam und deſpotiſch rückſichtslos von oben her die altruſſiſche Barbarenkultur umformte und die germaniſch-romaniſche Bildung ihr aufpfropfte. Natürlich war es zunächſt nur ein wenig Firnis, mit dem man das Ganze überzog, und die trüben Farben der alten Kultur ſchimmerten an allen Seiten durch. Dieſe Civiliſation, die mit der Knute kam, hatte etwas Künſtliches an ſich, wie alle Civiliſation, die nicht von unten herauf kommt, ſondern von oben her gemacht wird. Sie ſteht immer auf thönernen Füßen. Das Volk ſah mit ohnmächtigem Ingrimm der Revolution zu und erblickte in dem Zaren Peter und ſeinem treueſten Gehilfen, dem Kirchenfürſten Teofan Prokopowic (1681—1736), den Antichriſten und ſeinen Helfershelfer. Die oberſten Schichten der ruſſiſchen Geſellſchaft, die geiſtig höchſtſtehenden Kreiſe europäiſierten ſich, zunächſt mehr äußerlich als innerlich. Langſam weicht der Geiſt einer ausſchließlich kirchlich-religiöſen Bildung und eine von weltlichen Geſichtspunkten ausgehende Wiſſenſchaft getraut ſich an die Öffentlichkeit. Die Periode zwiſchen dem Tode Peters I. und der Regierungszeit Katharina's II. bringt die erſten Anfänge eines über das Halbbarbariſche hinausgewachſenen litterariſchen Lebens: die „ruſſiſche Geſchichte" von Tatiscew (1685—1750), dem aufgeklärteſten Ruſſen ſeiner Zeit, der von den Weſteuropäern bereits den Skepticismus gegen das kirchliche Dogma und die Geringſchätzung der Prieſter übernommen hat, und die erſte Blüte einer

Treibhauspoeſie: die Satiren des Fürſten Kantemir (1708–1744), natürlich eine Nachahmung Boileau's.

Die Dichtung lebte nun zuerſt vom Lichte des franzöſiſchen Klaſſicismus. Mihail Waſiljewic Lomonoſſow (1711—1765) erſchien, der Vater der ruſſiſchen Poeſie, von ſeinen Zeitgenoſſen in Rußland als Gelehrter wie als Dichter gleich bewundert. In Deutſchland hatte er zu den Füßen Chriſtian Wolfs geſeſſen, und ſeine Verdienſte um die Hebung der ruſſiſchen Bildung ſind gewiß nicht gering. Einen objektiven Wert beſitzt ſeine Lyrik freilich nicht und nur die rein geſchichtliche Betrachtung muß ſie, wie die ganze ruſſiſche Litteratur des 18. Jahrhunderts der Erwähnung für wert erachten. Die erſten Tragödien ſchrieb Sumarokow (1718 bis 1777). Mit Katharina II. beſtieg der aufgeklärte Deſpotismus den Thron und die Zarin, wie Friedrich der Große die leidenſchaftliche Verehrerin Voltaire's, Diderots, öffnete den Freigeiſtern alle Thüren und Thore. Als ihr ſpäter freilich die Augen aufgingen, wohin dieſe revolutionären Ideen zuletzt führen mußten, und als die Aufklärung Throne zu ſtürzen anfing, da blieb von dem aufgeklärten Deſpotismus nur der Deſpotismus übrig, und die konſervativ-reaktionäre Nationalpartei, die alles Fremde haßte und als den Bringer jeden Übels anſah, erhob ſtolzer als je ihr Haupt. Katharina, jedenfalls ein genial angelegtes Weib, war ſelber als Schriftſtellerin auf allen möglichen Gebieten thätig und verfaßte ſogar eine Reihe von Komödien, und die

Lomonoſſows Grab.

Digitized by Google

Derſhawin.

Dichterei kam natürlich allgemein in Anſehen und zu Flor. Jetzt hatten es auch ſchon die Ruſſen zu einem „goldenen Zeitalter“ gebracht. Von Wizin (1744—1792) wurde der ruſſiſche Molière, Gabriel Derſhawin (1743 bis 1816) ſtand anbetend und das Weihrauchfaß ſchwingend am Throne Katharina's und ſtimmte den hohen Odenton an und — nun, wir wollen dem Leſer nicht mit dem Aufzählen von ſo und ſo viel Namen ermüden. Es wurden alle Gattungen gepflegt, die auch in den weſteuropäiſchen Litteraturen angebaut waren. Rußland beſaß die reichſte Poeſie von der Welt, und es beſaß überhaupt keine Poeſie. Man lebte von den Brocken, die vom Tiſch der Germanen und Romanen abfielen, und das dauerte noch eine geraume Weile ſo.

Nicht viel anderes läßt ſich von den Anfängen der ungariſchen Poeſie erzählen. Nach der furchtbaren Niederlage auf dem Lechfelde drohte dem Volke die Gefahr, völlig vernichtet und aus Europa nach Aſien zurückgedrängt zu werden, und nur durch die Annahme des Chriſtentums und die Unterwerfung unter die weſtliche Bildung konnte es ſich vor dem Untergange erretten. Deutſche, ſlawiſche und italieniſche Mönche, Ritter und Handwerker kamen ins Land und übernahmen die geiſtige Führung. Die ſpärlichen Überreſte der volksſprachlichen Litteratur, die ſich aus der Zeit der Arpaden (1000—1301) erhalten haben, ſind nicht erwähnenswert; verſchwunden ſind die Lieder und Geſänge der „regések“, der ungariſchen Sänger und Spielleute, die einen beſonderen Stand bildeten, und nur ihrem Inhalte nach aus den lateiniſchen Chroniken noch bekannt. All die Sagen von Ladislaus dem Heiligen und den übrigen Königen Ungarns gehen auf dieſe Poeſie zurück. Sprechen wir nicht weiter von der geiſtlichen Litteratur, den Legenden, den zumeiſt aus dem Lateiniſchen überſetzten Kirchenliedern und den wenigen Geſchichtswerken des 14. und 15. Jahrhunderts. Unter König Matthias (1458—1490) hielten der Humanismus und die Renaiſſance ihren Einzug in das Land. Es herrſchte in den höheren Kreiſen ein reges geiſtiges Leben, und Kunſt und Wiſſenſchaft wurden in jeder Weiſe aufs redlichſte

Digitized by Google

gefördert. Die eigentliche Bildungspoesie kleidete sich in das Gewand der lateinischen Sprache, aber noch ist auch der volkstümliche regések nicht verschwunden, der freilich oft nur ein dürrer Versschmied ist und jedes Tagesereignis schlecht und recht zu seinem Gebrauch sich zuschneidet. Es kam die unglückliche Schlacht von Mohacs (1526). Das südliche Ungarn und die inneren Teile des Landes gerieten völlig unter das türkische Joch. Siebenbürgen und der Osten des Landes behaupteten unter Johann Zapolya noch am meisten Selbständigkeit, wenn sie sich auch immerhin eine türkische Schutzherrschaft gefallen lassen mußten, während der Rest an das Haus der Habsburger kam. Die Erhaltung und Ausbildung des nationalen Geistes lag nun wesentlich bei den Fürsten und dem Volke Siebenbürgens. Die Ideen der Reformation wurden aufs bereitwilligste angenommen, und die große Bewegung stärkte hier wie überall das volkstümliche Wesen. Eine reichere Litteratur blühte empor, die wesentlich den Charakter der deutschen Reformationslitteratur an sich trägt. Der protestantische Kirchengesang ward eifrig gepflegt, mit Fabeln, didaktischen und satirischen Poesien griff man den Gegner an, und das Drama ähnelte durchaus dem deutschen Volks- und Schuldrama, wie es im 16. Jahrhundert bei uns daheim war. Erwähnt sei hier nur die „Komödie von dem Verrate des Melchior Balassi", ein satirisch-didaktisches und polemisch-tendenziöses Werk voll bitterer Ausfälle gegen den Katholicismus, die offenbar dem Verfasser mehr am Herzen lagen als künstlerische Bestrebungen. Die fahrenden Sänger und Spielleute, von denen Sebastian Tinodi (gest. um 1559) den bekanntesten Namen trägt, brachten die Geschichte der Zeit in Verse, ohne zumeist mehr als Reimchroniken liefern zu können; zu den vom Auslande herkommenden Geschichten, Märchen, Novellen und Schwänken gesellen sich auch einige erzählende Dichtungen, die ihre Stoffe der einheimischen Sagenwelt entlehnen, während die weltliche Lyrik ihr Höchstes in den erotischen Poesien des Barons Valentin Balassi (1551—1594), des ungarischen Kochanowski, hervorbrachte. Auch in Ungarn erlitt der Protestantismus im 17. Jahrhundert Niederlage auf Niederlage. Wie in Polen Peter Skarga, so verkörperte in Ungarn der Kardinal Erzbischof Peter Pazmany (1570—1637) aufs glänzendste den Geist der Restauration und trug durch seine polemischen Schriften und sein sonstiges Wirken das meiste zum Sieg des Katholicismus bei. Unter den Dichtern des 17. Jahrhunderts steht der Graf Niclas Zrinyi (1616—1664) obenan, der in einem Epos in fünfzehn Gesängen die Heldenthat seines Urgroßvaters, des auch bei uns durch das Körner'sche Drama hinlänglich bekannten Verteidigers von Szigeth besungen hat, und zwar besungen in dem bekannten akademischen Stil. Vergil und Tasso waren seine Vorbilder. Stephan Gyöngyösi (1620—1700) schrieb vielgelesene gereimte Romane geschichtlichen und galanten Inhalts, das Schuldrama nahm in der Pflege der Jesuiten einen

neuen Aufſchwung, während die Lyriker, Johann Rimai, Benicky u. ſ. w., im allgemeinen noch immer den Spuren Balaſſi's folgten. Mit der Reſtauration des Katholicismus und der Herrſchaft des internationalen Jeſuitismus hatte ein großer Entnationaliſierungsprozeß begonnen, deſſen Folgen ſich im 18. Jahrhundert vollkommen deutlich zeigten. Wien lockte den ungariſchen Adel, und die höheren Stände germaniſierten ſich auffällig. Das Deutſche und das Franzöſiſche wurden zur ausſchließlichen Umgangsſprache, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts wußte die ariſtokratiſche Geſellſchaft vielfach das Ungariſche überhaupt nicht mehr zu reden. In den mittleren Schichten hatte ſich infolge des jeſuitiſchen Schulunterrichts das Lateiniſche feſtgeſetzt und bildete bis in unſer Jahrhundert hinein die Sprache der Gerichte und der Verwaltung; ja, es drang ſogar in die unteren Volksſchichten hinein und ſchien die einheimiſche Sprache ganz verdrängen zu wollen. Das geiſtige Leben erſtarrte, wie in allen Ländern der habsburgiſchen Dynaſtie. Staat und Kirche wehrten ängſtlich alles ab, was die Bildung fördern und erneuern konnte, und während rings die Aufklärungskultur alles Alte über den Haufen ſtürzte, lebte das deutſche, ſlawiſche und ungariſche Öſterreich noch immer in den überlebten Anſchauungen des 17. Jahrhunderts, in dumpfem Aberglauben und in Bigotterie. Auch die Litteratur, ſoweit man von ihr ſprechen kann, bewegt ſich in den alten Geleiſen. Das Drama gipfelt noch immer im Jeſuitenſchauſpiel, und die geiſtlichen Verſemacher, die Kirchenliebdichter katholiſcher und proteſtantiſcher Herkunft bringen nicht viel mehr als trockene dogmatiſche Bekenntniſſe zu ſtande. Hier und da ſickern franzöſiſche Einflüſſe durch, wie in der weltlichen, ſtillvergnügten harmlos epikureiſchen Lyrik Franz Faludy's (1704—1777), die ſich auch einige volkstümliche Elemente bewahrt hat, doch gelangt erſt im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts der klaſſiciſtiſche Geſchmack zum Durchbruch und für kurze Zeit zur Herrſchaft. Für kurze Zeit! Denn als er nach Ungarn gelangte, da war es mit ihm draußen ſchon vorbei, da war ſein Joch vollkommen gebrochen. Die franzöſiſche Schule, an deren Spitze der Corneille und Voltaire nachahmende Dramatiker Georg Beſſenyei (1742—1811) ſtand, wurde bald von den Vorkämpfern des engliſch-deutſchen Geſchmackes überrannt, — immerhin bezeichnet Georg Beſſenyei den Wendepunkt in der ungariſchen Kultur, da dieſe zu einem neuen geiſtigen Leben erwachte und an Bildung nachzuholen ſuchte, was ſie im 18. Jahrhundert verſäumt hatte. Der Geiſt der Aufklärung zerriß die Feſſeln, in die ein dumpfer, toter, kirchlicher und ſtaatlicher Obſkurantismus die Seelen geſchlagen hatte, und die moderne Bildung zog auch mit fliegenden Fahnen in Ungarn ein.

Die Humanitätspoeſie in Deutſchland.

Die deutſche Poeſie des 18. Jahrhunderts und die Poeſie der Renaiſſance. Der Individualismus des 18. Jahrhunderts. Die Neugeſtaltung der Lyrik. Der idealiſche Charakter der deutſchen Dichtung. Klopſtock und der Aufſchwung des dritten Standes in Deutſchland. Klopſtocks Charakter und ſeine Weltanſchauung. Seine Werke. Leſſing. Seine Bedeutung für die deutſche Kultur. Leſſings Kunſtkritik. Seine Dramen. Die religiöſen Kämpfe. Wieland. Sein künſtleriſcher Charakter. Seine Werke und ſeine Bedeutung für die Entwickelung der Kunſt. Die Sturm- und Drangperiode. Die neuen Stimmungen der Zeit. Politiſch-demokratiſche Neigungen. Die Abwendung von der Vernunftvergötterung. Myſticismus und Pietismus. Lavater u. ſ. w. Lichtenberg und die Aufklärung. Der Göttinger Dichterbund. Voß. Geiſt und Charakter der Sturm- und Drangpoeſie. Herder. Seine Bedeutung, ſein Leben und ſeine Werke. Bürger. Goethe's Jugendgenoſſen: Lenz, Klinger, Wagner u. ſ. w. Der junge Goethe. Der junge Schiller. Der Weimarer Hof. Der Hellenismus in der deutſchen Poeſie und die Entwickelung des neuen Klaſſicismus. Eigentümlichkeit der neuen Richtung. Goethe und Schiller in der Zeit ihres gemeinſamen Wirkens. Ihre Bedeutung und ihr Charakter, Leben und Werke. Die Zeitgenoſſen Goethe's und Schillers. Die Lyrik, Matthiſon, Tiedge, Hebel, Hölderlin. Das Bühnendrama. Kotzebue. Iffland. Jean Paul und der humoriſtiſche Roman.

In zwei großen Verwandlungen zog die Poeſie der germaniſch-romaniſchen Völker, nachdem ſie aus den unreifen Jahrhunderten des Mittelalters auftauchte, an unſerem Auge vorüber. In einer neuen eigenartigen Geſtalt der Vollendung erſcheint ſie im 18. Jahrhundert. Führte auch dieſe neue Entwickelung die Kunſt hinaus über das, was ſie bisher geleiſtet hatte? Gab ſie auch jetzt ein Mehr und ein Höheres? Die Dichtung dieſer Zeit, wie ſie vor allem auf deutſchem Boden ſich ausbildete, ſucht nach einer Ausgleichung der Gegenſätze, nach einer Verſchmelzung der Elemente, einer Überwindung der Einſeitigkeiten, mit welchen das 16. und 17. Jahrhundert einander gegenüberſtanden. Die Poeſie der Renaiſſance floß aus einem ſtarken und heldiſchen Ichgefühl, aus dem Bewußtſein des einzelnen, ein Selbſt, ein Eigener, ein Herr zu ſein. Dieſes Gefühl hatte die nachfolgende Zeit ſo gut wie ganz gebrochen. Wohl ſetzte die Reaktion im

Anfang mit äußeren brutalen Gewaltthaten ein, aber zuletzt ſiegte nicht der Jeſuitismus, nicht die Lehre von dem ſchweigenden Gehorſam, von der einfachen Unterwerfung unter das Dogma, unter das Gebot, ſondern die Wiſſenſchaft und die Philoſophie Newtons und Spinoza's, in deren Beleuchtung der Traum von der Selbſtherrlichkeit des Ichs zerrann. Hingewieſen auf den Mechanismus des Alls, auf die tauſendfache Abhängigkeit des Teiles von dem Ganzen, das große Stück „Fatum", das jedes Handeln beherrſcht, verlor die Menſchheit für geraume Zeit den Glauben an jede Selbſtändigkeit und Eigenart des Ichs. Nicht gezwungen, ſondern freiwillig, aus einer Fülle neuer Erkenntniſſe heraus, unterwarf ſich der einzelne der Allgemeinheit, und die Poeſie nahm durch und durch das Gepräge des Autoritären, des Mechaniſchen, des durch Regel Gebundenen an. An der Lockerung dieſer Feſſeln arbeitete der Geiſt des 18. Jahrhunderts, und indem er all die harten und ſtarren Herrſchaftsformen, das Einſeitige in der Gedankenwelt der letzten Vergangenheit überwand, kam er von Schritt zu Schritt wiederum näher der Erkenntnis von den Rechten des Ichs und der Ichfreude, aus denen die Renaiſſancepoeſie ſo große Kraft geſchöpft hatte. Die Kunſt rief nach dem Originalgenie; ſie bäumte ſich gegen alle Regel und Form auf, und in ihrem Kampf gegen die Nachahmung überwand ſie zuletzt auch das äſthetiſche Princip der ſklaviſchen Naturnachahmung. Das Ichgefühl und der Individualismus der Renaiſſance erwuchs aus der Überwindung der allem Weltlichen und Sinnlichen abgewandten mittelalterlichen Kultur, eines wirklich dumpfen, ſklaviſch-demütigen, in Kaſtengeiſt erſtickten, in Furcht und Zittern hinſchleichenden Seelenlebens, dem das Selbſtbewußtſein noch etwas völlig Ungeahntes, Unbegriffenes war. Es floß aus einem wilden, auch noch dumpf-unklaren Verlangen, einem inſtinktiven Drange nach Freiheit, Bewegung und Selbſtbeſtimmung, indes das Ichgefühl des 18. Jahrhunderts, einen großen Vernunftkampf hinter ſich und auf eine Fülle ſicherer Erkenntniſſe geſtützt, mit Bewußtſein die Herrſchaft des Autoritarismus erſchüttert hatte. Wie ſo oft beruht auch hier die Entwickelung auf dem Fortſchritt vom Unbewußten zum Bewußten, vom dumpfen, ſinnlich-leidenſchaftlichen Drang zur Klarheit und vernunftvollen Erkenntnis.

In der That beſitzt der Individualismus dieſer neueren Zeit eine ganz andere Stärke, Sicherheit und Zielklarheit, mehr Schärfe und Feinheit als der der Renaiſſanceperiode. Er hat bis in die augenblickliche Gegenwart hinein an Kraft immer mehr zugenommen, während der Ichrauſch des 16. Jahrhunderts raſch vorüberging und mehr einer überbrauſenden Bakchanalienſtimmung glich, als eine groß-ſichere Weltanſchauung ausmachte.

Auf das Schlagwort der Renaiſſancekünſtler „Erlaubt iſt, was gefällt" antwortete der erſte der Geiſtesheroen des 18. Jahrhunderts: „Erlaubt iſt, was ſich ziemt." Alter und neuer Individualismus prallen in dieſen

Worten aufeinander. Dieſes „ſich ziemen“ bedeutete nicht die Unterwerfung unter eine rein äußere Macht, unter ein Schicklichkeits- und Geſellſchaftsgeſetz, wie ſie das 17. Jahrhundert heiſchte, ſondern eine feine und tiefere Selbſterkenntnis, eine Klarheit des Ichs über ſich, ein Macht- und Herrenbeſtreben, das ſich nicht nur auf die Unterwerfung der Außenwelt, ſondern auf die Herrſchaft über das eigene Innere richtete. Der Individualismus der Renaiſſance und die ihm entſproſſene Poeſie waren vorwiegend ſinnlicher Natur. Das Ich berauſchte ſich an äußeren Farben und Formen, an bunten Phantaſien von Zaubergärten, Märchenſchlöſſern, glänzenden Gewändern, ſchimmernden Gefäßen und prunkenden Maskeraden und Feſtzügen; es feiert Orgien und Bakchanalien und träumt wie Tamerlan, Richard III. und Macbeth von der Eroberung von Königreichen. Es iſt genußſüchtig und beherrſcht von ſeinen Leidenſchaften. Ein heftiges Wollen und Begehren erfüllt die Seelen dieſer Männer der That und des äußeren Handelns. Die Fortentwickelung wird etwa von dem Weg bezeichnet, den die Fauſtgeſtalt von Marlowe bis zu Goethe zurücklegte. Das reifere Ich des 18. Jahrhunderts verfügt über einen ganz anderen Beſitz von Welt- und Lebenserfahrung. Es erfuhr einen großen Zuwachs an Intelligenz. Es geht nicht ſo wie jenes auf die ſinnlichen Genüſſe aus, und ſtatt die Leidenſchaften anzuſtacheln, ſucht es dieſe zu mäßigen und zu überwinden. Es ſieht in dieſen Othellos, Macbeths, in all den Männern, die ſo raſch mit dem Dolch bei der Hand ſind, in den Dämonen der Rache, der Herrſchbegier, durchaus nicht ſo bewundernswerte Voll- und Übermenſchen, ſondern mehr Sklaven ihrer Leidenſchaften und rohe Intelligenzen, die nicht wiſſen, was ſich ziemt, die nicht zur Freiheit gelangen, ſondern zur Selbſtvernichtung. Wenn die Renaiſſancepoeſie in erſter Linie eine Poeſie der Sinnlichkeit und der Leidenſchaften iſt, ſo iſt die des 18. Jahrhunderts vorwiegend eine Kunſt des Geiſtes, die Kunſt einer intelligenten Menſchlichkeit. Dort die Kunſt der Tamerlans, napoleoniſcher Konquiſtadorengeiſter, weiberbeherrſchender Don Juans, — hier die Kunſt weiſer Geiſter, philoſophiſch geſchulter Denker. Ihr Individualismus ſucht die Luſt des Ichs nicht außen, ſondern in ſich ſelbſt und in der Harmonie des Innenlebens. Er iſt daher viel unabhängiger von der Außenwelt. Der Renaiſſance-Individualismus hat ſein Ziel verfehlt, wenn er den ſo leidenſchaftlich begehrten Ruhm, die Anerkennung, die Macht und den Genuß nicht findet. Alles, was er ſucht, kann nur von den anderen kommen. Und in Wahrheit bleibt das Ich ein Sklave all dieſer anderen. Dieſer alte Individualismus hob ſchroff die Gegenſätze hervor, das Trennende, das Ich von Ich ſcheidet; das Ich ſtand im fortwährenden Kampf und in Feindſchaft mit der Außenwelt. Der neue Individualismus, welcher die Schule des 17. Jahrhunderts durchlief, betont das Gemeinſame, das Einigende und ſucht die Verſöhnung und die Ausgleichung. Er will nicht das andere Ich vernichten, ſondern

mit ihm sich verbinden, es nicht unterjochen, sondern das Joch von ihm abnehmen. Er weiß, daß dieses ihn nicht schwächt, sondern um so mehr stärkt, je stärker es selber ist. Er fühlt sich so stark in seinem Ich, daß er weiß, es kann überhaupt nicht entwurzelt werden durch eine fremde Macht. Er besitzt einen Überschuß an Kraft, der als Mitleid in Erscheinung tritt. Alle seine Ideale faßt er in dem Begriffe Menschlichkeit zusammen. Aristokratischer Natur ist der Individualismus und die Ichpoesie der Renaissance, demokratischen Wesens der Individualismus und die Dichtung des 18. Jahrhunderts. Von Kämpfen singt die Humanitätspoesie wie die Dichtung des Renaissancezeitalters. Aber wenn diese den Kampf von Ich gegen Ich, des Ichs gegen die Außenwelt und Außengewalten vornehmlich zum Gegenstand hat, so schildert diese die Innenkämpfe des Ichs. Sie sucht nach dem Frieden, während dort eine Freude an der Zerstörung und Vernichtung vorherrscht.

Dieser erhöhte und verfeinerte Individualismus, diese Richtung auf das eigene Selbst und auf das Innerliche erzeugt als wichtigste und augenfälligste Neuschöpfung die Lyrik. Man kann wirklich fast sagen die Lyrik, — Lyrik im eigentlichsten und wesentlichsten Sinne des Wortes. Von aller früheren lyrischen Poesie unterscheidet sich diese ebenso sehr, wie das individualisierende Charakterdrama Shakespeare's von dem typisierenden Drama der Griechen. Petrarca war der letzte gewesen, der dieser Gattung den Stempel seines Genius aufgedrückt hatte. Tasso und Camoens gehen doch nur auf seinen Wegen. Im großen Ganzen trug die bisherige germanisch-romanische Lyrik denselben Geist zur Schau, der auch in der antiken sich offenbarte. Sie war dem Kerne nach eine geistreiche Lyrik, die den Durchgang des Gefühls durch den Verstand auch dort nie verleugnen konnte, wo sie über das Idyllische, Elegische, Satirische und Epigrammatische hinauskam, über allerhand Mischformen des Epischen und Lyrischen, des Didaktischen und Lyrischen, welche die Hauptmasse ausmachten. Ihr blieb immer ein starkes Element der Reflexion anhaften, und sie beschreibt, zergliedert und bestimmt das Gefühl durch Begriffe, steht beobachtend über ihm, statt in ihm. Sie entäußert sich dessen, stellt es als eine Person, als eine Allegorie vor sich hin, beschaut und betrachtet es von allen Seiten. Sie spricht von der Liebe, wie das alte Drama der Typik den Geizigen, den Liebhaber, den Helden darstellte. Das 18. Jahrhundert brachte endlich eine individualistische Lyrik, eine Poesie des einzelpersönlichen Gefühls, der Icherregung und Ichleidenschaft, eine Lyrik unmittelbaren Ausdrucks der Empfindungen, den Jubelruf und Schmerzensschrei der Seele in seiner bisher erreichten vollkommensten Naturwahrheit. Es erschließt, wie kein Zeitalter vorher, die Welt der im Halbdunkel ruhenden, noch zu keinem starken und beherrschenden Gefühl zusammengeschlossenen Innenstimmungen, der wollustvollen Schmerzensschauer, des Langens und Bangens in

ſchwebender Pein. Auf den erſten Anblick könnte es ja faſt erſcheinen, als wenn die Renaiſſancekunſt mit ihren ſtarken und wilden dämoniſchen Leidenſchaften, mit ihren heroiſchen Erregungen über eine weit mächtigere Gefühlskraft herrſche und eines gewaltigeren Gefühlsausdrucks fähig ſei als die mildere und weichere Humanitätspoeſie. Aber hier täuſcht nur das Koloſſale, das Grobere und Rohere, das in jenen Gefühlen liegt. Die erregbarere, feiner organiſierte Pſyche des 18. Jahrhunderts bedarf ſchon nicht mehr ſo derber und heftiger Anreizungen. In der That iſt ihr Gefühl ein viel differenzierteres, elementareres und urſprünglicheres. Ohne Frage wurzelt die neue Kunſt vorwiegend in der Gefühlsdarſtellung. Gerade das Gefühlsleben hatte durch die neue Kultur eine großartige Steigerung erfahren. So entfaltete vor allem die Lyrik eine reiche Blütenpracht. Sie trat nicht nur völlig neu und eigenartig hervor, ſondern ſie beſaß auch vor allem die Fähigkeit, die Beſonderheiten des neuen Innenlebens weſentlich und in all ſeinen Feinheiten und Tiefen auszudrücken. Der Subjektivismus, den Dante eingeführt, erfuhr hier ſeine einſtweilen ſchärfſte Ausprägung. Er beherrſcht die Kunſt. Die Dichter ſuchen vor allem die Welt ihres Ichs zu formen und zu geſtalten. Das in ſich Hineinblicken wird ihnen zur höchſten Luſt. Im Zeitalter der Renaiſſance herrſchte die Betrachtung der Außenwelt vor. Staunend ſtand man vor den Wundern der Natur. Der handelnde, der thätige Menſch trat in den Mittelpunkt der Kunſt. Jetzt iſt es der nachdenklich beſchauliche, der teilnehmende, der mitempfindende. Dort entwickelten ſich vor allem Epos und Drama. Jetzt ſind die führenden Geiſter vornehmlich die Lyriker. Das Shakeſpeare'ſche Drama der heftigen Aktionen, der ſcharf aufeinanderſtoßenden Gegenſätze, der erregten Handlungen, des Verzweiflungskampfes von Menſch gegen Menſch ſtirbt trotzt allen Shakeſpearekultus in Wirklichkeit ab, und wie das Epos, ſo durchtränkt ſich auch das Drama mit dem herrſchenden Element der neuen Kunſt, mit dem Lyrismus. Wie die Renaiſſancekunſt ſcheinbar über eine mächtigere Gefühlsdarſtellung verfügt — freilich darf man dabei nur ihre höchſte Vollendung, Shakeſpeare, ins Auge faſſen und muß den vorwiegenden Charakter des Kalten und Toten bei Arioſt u. ſ. w. u. ſ. w. ganz außer acht laſſen —, ſo iſt auch die Überlegenheit in der Charakteriſtik nur eine ſcheinbare. Auch dieſes alte Vorurteil wird beſtimmt durch die ſinnfälligeren, groberen Eindrücke des Quantitativen. Man berückſichtigt nicht genug das Qualitative. Shakeſpeare als Kind der Renaiſſance giebt eine reichere Fülle verſchiedenartiger Charaktere, eine buntere Mannigfaltigkeit von Außenexiſtenzen, während in der individualiſtiſcheren, auf die Innenbetrachtung gerichteten Humanitätspoeſie die Charakteriſtik mehr auf das Einzel- und Eigenperſönliche ausgeht. Sie iſt nicht äußerlich ſo reich, aber dafür innerlich um ſo reicher an feineren pſychologiſchen Werten, lebendiger und gewichtiger, ſorgfältiger in der Ausgeſtaltung des Seelenlebens.

Diese Poesie der Innerlichkeit und vornehmster Geistigkeit erwuchs auf deutschem Boden, und zum erstenmal trat unsere eigene Dichtung als Führerin in die Geschichte der Weltlitteratur ein. Sie steht auf der höchsten Höhe der bisherigen Menschheitsentwickelung und zog den feinsten, den edelsten Gehalt aus all den Geistesquellen, welche durch das 18. Jahrhundert dahinströmen. Frankreich und England fochten die großen politischen Kämpfe der Zeit aus, und Deutschland stand dabei als Zuschauerin zur Seite. Es nahm die fremden Ideen auf, aber es raffte sich nicht zum Handeln zusammen. Nach den Tagen der Reformation hatte es kein großes, öffentliches Leben geführt. Die Macht des Reiches war zerfallen, der nationale Stolz gebrochen. Schwer lastete der Druck des Absolutismus auf dem Volke und unterdrückte jedes Selbstbestimmungsrecht.

Die äußeren Zustände waren so schlecht wie nur möglich. Man besaß kein Interesse mehr für das Gemeinwesen und suchte das Glück in der Familie. Wohl weckten die Siege Friedrichs des Großen vorübergehend das Vertrauen und den nationalen Stolz, wohl durfte sich unter seinem Schutz die religiöse Aufklärung offener und rücksichtsloser äußern, aber daß die deutsche Bildung nicht unter eine noch viel drückendere Herrschaft des Auslandes geriet, war gewiß nicht das Verdienst des Königs. Trotz seiner Regierungen und Regenten arbeitete sich Deutschland aus seinem Elend, aus seiner Barbarei empor, aber alles Große und Gewaltige, das es jetzt leistete, verdankte es allein seinen Dichtern und Denkern. Das Licht der neuen Kultur entzündete sich nicht an der Begeisterung über kriegerische Großthaten, und die Blüte der deutschen Wissenschaft, Kunst und Poesie erwuchs nicht aus der Errungenschaft einer nationalen Machtstellung, politischer Freiheiten, goldener, sozialer Zustände, sondern umgekehrt: die äußere Freiheit und die äußere Macht folgten aus der inneren Freiheit, aus der Bildung und der Kultur, die sich jetzt ausbreiteten. Der Idealismus, der die Napoleonische Herrschaft stürzte, den Absolutismus beseitigte und die nationale Einheitsbewegung beseelte, war die Frucht der Geistesarbeit unserer Dichter und Denker, Folge der geistigen Aufklärung, der seelischen Läuterung, der Erhebung und Verfeinerung des Gefühlslebens, welche sich das deutsche Volk in dieser Zeit erwarb. Bevor es an die Besserung der äußeren Zustände ging, arbeitete es an seinem inneren Menschen.

Dieser Mangel eines großen öffentlichen Lebens brachte der Kultur und der Poesie zunächst große Vorteile. Letztere wird nicht in die Tageskämpfe und nicht in die Leidenschaften sich streitender politischer und sozialer Parteien hineingezogen, bei denen es sich immer zunächst um die Vorteile und die nächsten Nützlichkeitsinteressen einzelner Klassen und Stände handelt. Die großen Schlagworte von Wahrheit, Freiheit und Recht werden da ewig nur mit lautem Pathos ausgesprochen, während in Wirklichkeit jede Partei, jeder Stand nur für sich die Duldung, die Freiheit und das Recht

beanſprucht, aber keineswegs gewillt iſt, ſie auch gegen den Gegner auszuüben. Die Litteratur wird dabei engherzig, tendenziös im gewöhnlichen Sinne des Wortes, d. h. einſeitig, ungerecht und verlogen. Vor dieſer Gefahr politiſch erregter Zeiten ward die deutſche Humanitätspoeſie bei dem Stillſtand des öffentlichen Lebens nicht bedroht. Die Zinne der Partei ragte für ſie nicht hoch genug. Auf den Flügeln des Idealismus ſchwingt ſie ſich in den klarſten und reinſten Äther empor. Sie atmet jene Höhenluft, welche die Seele der wenigen, der einzig großen, der wirklichen Menſchheitsführer trank, der Religionsſtifter, der weiſen Denker und Dichter aller Nationen. Sie ſucht das Allgemeinſt-Menſchliche zu enträtſeln und zu begründen, die Verſöhnung und Befreiung aller, nicht die Herrſchaft eines einzelnen, eines Standes, einer Nation. In ihrem Schauen, Fühlen und Denken beirrt ſie nicht das Kleine und Enge des egoiſtiſchen Individualismus in ſeinen tauſend Formen; weitblickend ſieht ſie über die ganze Menſchheit dahin und erbaut in reinen Lüften den Tempel, der den Gott aller in ſich einſchließt.

Als die Kenntnis von dieſer wunderbaren Kultur, die der Deutſche in ſtiller Arbeit an ſich ſelbſt errungen hatte, zu den übrigen Nationen herüberdrang: niemals war man wohl mehr gewillt, ihn als Führer anzuerkennen, denn damals. Der Hoheit und Gewalt dieſes Geiſtes hat ſich nie einer entzogen, der geiſtigen Lebens fähig war, ihm einmal überhaupt ins Angeſicht blickte. Nur Unkenntnis oder volle Roheit kann gering von ihm reden. Und wenn aus Frankreich und England Stimmen zu uns herüberdringen, die begeiſtert von deutſchem Weſen reden, ſo kann man immer ſicher ſein, daß ſie in der Schule dieſer Bildung eingekehrt ſind. Das Höchſte und Beſte, was die allgemeine europäiſche Kultur des 19. Jahrhunderts erzeugte, iſt durchtränkt von ihrem Blute.

Damals ſprach man von dem Volk der Deutſchen, wie man ſonſt nur von dem der Griechen zu reden gewohnt war. Es hieß das Volk der Dichter und Denker. Aber es hieß auch das Volk der Träumer. Dieſes Leben in der Höhe, in der Ätherluft der Idealitäten, dieſes ganze Daſein in der Innerlichkeit iſt auf die Dauer nicht durchzuführen. Die harte Wirklichkeit, das Rohe und Barbariſche, das der Menſchheitskultur und dem Leben noch anhaftet, macht ſich geltend, und der von der Erde auflodernde Kriegsbrand ergreift die Flügel der in den Lüften Schwebenden. Die deutſche Humanitätspoeſie, fern einem großen öffentlichen Leben, wandelnd in dem einſamen abgelegenen Philoſophenhaine, war einer anderen großen Gefahr ausgeſetzt, der ſie auch nicht ganz entronnen iſt. Sie verlor die feſte Berührung mit der Wirklichkeit, mit den thatſächlichen Zuſtänden, mit dem Leben im niederen und gemeinen. Sie kam nicht zu dem Volke herab, das noch im Tiefſten ſchmachtet. Sie ſprach zuletzt nur zu ſehr allein zu den Edelſten, zu den vornehmſten Geiſtern. Nur die geiſtigſte

Bildung fand noch den Weg zu ihr. Sie nahm einen gelehrten Charakter an. Und aus der Stille mußte der Geist zurückkehren zu dem Lärm des Marktes. Ideale wollen nicht nur ersonnen, sondern auch verwirklicht werden. Die innere Freiheit, welche der deutsche Träumer sich errungen, verlangte gebieterisch auch nach der äußeren Freiheit. Der Geist mußte in den Dunst der Wirklichkeiten wieder hinabsteigen, in die Kämpfe des Tages, in die nächsten Lebensinteressen, in den Streit der Parteien, der Stände, der Nationen. Da verlor er manches von seinem reinen Idealismus, aber die Kultur machte dafür Fortschritte nach anderer Richtung hin. Und zuletzt konnte von dem großen Gewinn jener Bildung doch nur wenig verlustig gehen. Es ist ein unvergängliches Kapitel, das der Zukunft immer zu gute kommt.

Klopstock. Lessing. Wieland.

1748 erschienen die drei ersten Gesänge des Klopstock'schen „Messias". Über all dem Gestrüpp und Unterholz, das bisher im deutschen Dichterwalde gewachsen, stieg der erste Baum machtvoll empor. Ein großer Dichter war erstanden, der den Höhepunkt der künstlerischen Entwickelung, nicht nur der deutschen, sondern der europäischen Poesie dieser Zeit eine geraume Weile hindurch bezeichnet, der elementar ursprünglichste Poet bis zu den Tagen, da die Männer des letzten Jahrhundertviertels erschienen. Ein Dichter, bei dem alles frisch und neu erscheint, unmittelbar aus dem Vollen geschöpft, — eine starke Persönlichkeit, eine vollständige Eigenart.

Friedrich Gottlieb **Klopstock** (geb. zu Quedlinburg am 2. Juli 1724, gest. zu Hamburg am 14. März 1803) entstammt jener streng christlich-religiösen, puritanisch-pietistischen Bürgerwelt, aus der auch die Richardson und Rousseau hervorgingen. Wir haben sie bereits als das eigentliche Neuland der Kultur kennen gelernt. Hier walteten der Ernst, die Tüchtigkeit, der Idealismus und eine ungebrochene Kraft, die allein im stande sind, wieder Positives zu schaffen, über den Trümmern einer Vergangenheit eine neue zu bauen. Es war kein starres Haften am Alten, kein Zurückgebliebensein, wenn diese Kreise der aristokratisch-höfischen Aufklärungslitteratur feindlich gegenüberstanden, sondern das Bewußtsein von dem Unfertigen, Halben und Ungenügenden, das ihr anhaftete. Es wehte für sie noch zu viel Fäulnisluft in ihr, und sie war noch allzu durchsättigt von den Miasmen der Zersetzung. Sie hatte das Alte gründlich noch nicht überwunden und rat- und hilflos stand sie zwischen Vergangenheit und Zukunft. Sie brachte daher auch nur eine Kunst der Ratlosigkeit und des bloßen Skepticismus zu stande: eine Kunst des Witzes und der Verspottung, der Verstandes-

rederei und des ethischen Materialismus. In der bürgerlichen Welt ahnte man, was darüber hinausführen mußte, ahnte die neuen Götter, die neuen Ideale und den neuen Glauben, vor denen die Litteratur der Auflösung und der Zerstörung eben nicht mehr bestehen konnte. Die deutsche Litteratur dieser Zeit erwächst mit allen Wurzeln aus dem jungfräulichen Boden dieser bürgerlichen Welt. Hier giebt es keine aristokratisch-höfische, wie in England und Frankreich. Ihr lächelt keines Medicäers Güte. Sie genießt keine Hof- und Fürstengunst. Es ist auch darum alles aufbauende Arbeit, was ihre Männer unternehmen, — deren Blick ist immer nach vorwärts, auf das Positive gerichtet, sie wollen wesentlich zusammenfassen, nicht zerstören und auflösen, und so nimmt die ganze Entwickelung einen raschen, stürmischen Gang; sie vollzieht sich in großer Klarheit und gerät auf keine Um- und Irrwege.

In Klopstock verkörpert sich dieses Bürgertum gleich in neuer Gestalt. All das Demütig-Unterwürfige, das Ängstliche und Zaghafte, kurz das Bedientische, das dem älteren Gellert'schen Geiste noch als Erbteil des langen Drucks anhaftete, und auch das Enge, Kleine, Pedantische des früheren Geschlechts ist abgefallen. Ein Mann von höchstem Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen, eine stolze, auf ihr Ich pochende Herrennatur tritt auf die Bühne. Man fühlt, es ist das Bürgertum, das seine Freiheit nicht als gnädiges Geschenk aus der Hand des aufgeklärten Despotismus entgegennehmen wird, sondern durch eigene Kraft sich erringt, als sein Recht erkämpft und ertrotzt. Mit sicherem Blick findet sich der Dichter früh zu dem ihm wahlverwandtesten Geist hin, zu dem echtesten germanischen Herrenmenschen, dem stolzesten und ungebrochensten Charakter der letzten Entwickelungsperiode, zu Milton hin. Das demokratische Christentum des Puritanismus hat heimlich fortgelebt und erwacht in neuer Kraft. Bei Richardson und bei Klopstock. Und in neuen Formen erscheint es dann bald darauf bei Rousseau. Der republikanische Bürgerstolz Klopstocks antwortet einzig richtig auf die Geringschätzung, mit der Friedrich der Große auf die deutsche Litteratur und Kultur herabblickte: eine Ode zu dessen Ruhm gedichtet, verwandelt sich in eine Ode auf Kaiser Heinrich I. Er kommt sonst in seinem Leben immer wieder zum Durchbruch, und der Fünfundsechzigjährige gerät beim Ausbruche der französischen Revolution in leidenschaftliche Begeisterung. Und auch das teilt Klopstock mit Milton: den echten, künstlerischen Sinn für die Erhabenheiten und Schönheiten der Natur, des Lebens und des Menschen, die Abneigung gegen alles Kopfhängerisch-Pietistische, Mißmutige und Vernörgelte. Als er, von Bodmer eingeladen, unter den wohleidig-frommen Zürichern hauste (Juli 1750 bis Februar 1751), da erschraken diese braven in Demut und Zittern hinlebenden Christen über solchen „Messiassänger", der so gar nicht ihrem bleichwangigen Ideal entsprach und wenig von ihrem Beten und Predigen

wiſſen mochte: vielmehr ein geſunder Turner, Kraft- und Sportsmenſch war und die Geſellſchaft von hübſchen Mädchen, Küſſe von friſchem Munde und eine gute Flaſche Wein mehr als alle ihre äſthetiſchen und religiöſen Kaffeegeſpräche ſchätzte.

All der Idealismus, die Begeiſterung, das Jungfriſche und Gläubig-Hoffnungsvolle, Zukunftsfrohe, das in der bürgerlichen Welt lebte und ſich hier zu einem ſtarken und tiefen Gefühlsleben zuſammengeſchloſſen hatte, — wirkte in der Seele Klopſtocks. Damit ſtand er an dem Urquell, aus dem die neue Dichtung ihre beſten Kräfte ſchöpfte. Dieſes Gefühlstrunkene iſt der bürgerlichen Kultur aller europäiſchen Länder, wo ſie im Aufgehen war, gemeinſam. In England kam es zuerſt völlig in dem Richardſon'ſchen Roman zum Durchbruch, und faſt zur ſelben Zeit in Deutſchland in der Klopſtock'ſchen Poeſie. Und hier noch elementarer, reiner und reicher künſtleriſch. Dort in einem Roman, hier in der Lyrik, in der dichteriſchen Gattung, welche gerade wie keine andere fähig war, die Gefühle zu geſtalten und ihnen unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Solche Erſcheinungen ſind nicht bedeutungslos. Sie verraten, wie ſcharf die deutſche Dichtung auf das rein Künſtleriſche zielte, auf jene höchſten äſthetiſchen Stimmungen der ruhevollen Seligkeit, der durch keine engen perſönlichen Intereſſen getrübten Weltbetrachtung und des Schaffens gleich der Natur, der gleichen liebevollen Betrachtung aller Dinge und Erſcheinungen. Sie verraten dieſes Beſtreben und ſie kräftigen es. Der bürgerliche Geiſt in England drängte zum Roman hin, zu einem Kunſtwerk, das leichter all das Tendenziöſe, das Belehrende und Moraliſche, das Außerkünſtleriſche in ſich verarbeiten und dem Praktiſch-Nützlichen in den politiſchen Kämpfen des Tages, der Parteien und Intereſſen dienen konnte. Die Klopſtock'ſche Lyrik erwächſt aus der lebendigen Empfindung des Ewigen, des Rein- und Allgemein-Menſchlichen, das in dieſen Kämpfen in zeitlich vorübergehender Geſtalt nur erſcheint. Der Geiſt haftet daher nicht an der Betrachtung einer bürgerlichen Wohnſtube, des zeitgenöſſiſchen Familien- und Wirtshauslebens, weiß nichts von ſchurkiſchen, adeligen Verführern, rohen Hausvätern und edlen, tapferen Vorkämpferinnen der bürgerlichen Tugend: er verkörpert rein die Ideale und die Gefühle, aus denen die große bürgerliche Erhebung hervorging, den geſteigerten, religiöſen Ernſt, der eben in dem Kampfe gegen die ſtarren, kirchlichen Dogmen, gegen das veräußerlichte Chriſtentum ſich offenbarte, die ſtrenge Sittlichkeit und Keuſchheit, welche die moraliſche Bewegung des Jahrhunderts weckten, die nationalen und patriotiſchen Gefühle und Stimmungen, die ſchwärmeriſch-ekſtatiſchen Liebes- und Freundſchaftsempfindungen, ſo innig verwachſen mit dem ganzen Humanitätskultus der Zeit, den neuen Beſtrebungen der aufkläreriſchen und freidenkeriſchen Freimaurer, wie den Freiheits-, Gleichheits- und Brüderlichkeitsidealen der politiſchen und ſozialen Revolutionäre. Kurz

eben all das Jugendliche, Begeiſterte, Gläubige und Zukunftsfrohe des Jahrhundertsgeiſtes. Indem er aber ſo unmittelbar die Gefühle ſelbſt und den wirkenden Geiſt ins Auge faßte, fand er auch die unmittelbarſte und geiſtigſte, die reinſte, künſtleriſche Form, — die lyriſche, welche dem Weſen der neuen Kunſt am vollkommenſten entſprach. Allerdings ſtößt die Klopſtock'ſche Kunſt auf Grenzen. Sie wirft ſich mit einer ſchroffen Einſeitigkeit auf die Geſtaltung des Gefühlslebens. Sie wird von dieſem durchaus beherrſcht. Keine andere Luſt kennt ſie, als das wilde, unruhige Stürmen und Drängen eines echten Jünglingsherzens zum Ausdruck zu bringen. Sie verſenkt ſich ſo ganz in das Innere der Seele, daß ſie allzu wenig Aufmerkſamkeit der Außenwelt zuwendet. Es fehlt ihr der Sinn des engliſchen Romanes für die Realitäten des Lebens und der Wirklichkeit. Sie kann nicht aus ſich herausgehen, ſondern erblickt die Welt ganz durch die Gläſer ihres Ichs, ihrer ſchwärmeriſch-überſchwänglichen Gefühlsſeligkeiten. Der jugendliche Geiſt verfügt noch über wenig Erfahrungen und bevölkert daher die Erde mit ſeinen Gefühls- und Traumgeſtalten. Er beſitzt keinen Sinn für Handlungen und Vorgänge, noch für Charaktere. Alles Epiſche und Dramatiſche ſteht ihm fern. Und dieſer Mangel an Erfahrungen und Erkenntniſſen zieht noch andere Folgen nach ſich. So viel Klopſtock im Herzen trägt, ſo wenig trägt er im Kopf. Er iſt eben keine bedeutende Intelligenz, kein großer Verſtandesmenſch, kein Denker und Grübler, der ſich ernſthafter mit den großen Problemen des menſchlichen Daſeins beſchäftigt hat. Darin unterſcheidet er ſich von ſeinem großen Meiſter und Führer Milton.

Um dieſer Einſeitigkeit willen mußte ihm das große Hauptwerk ſeines Lebens, die 1773 zu Ende geführte „Meſſiade", unter der Hand zerfließen. Er hatte damit ein Werk unternommen, dem ſeine Kunſt nicht gewachſen war. Er beſaß nicht den großen kritiſchen Sinn der poetiſchen erſten Genien, die Selbſterkenntnis von dem Weſen und Maß der eigenen Begabung. Denn die Nichttäuſchung darüber gehört zu den grundlegenden Bedingungen der künſtleriſchen Meiſterſchaft. Bei ſeinem Mangel an Objektivität, an Sinn für die Erſcheinungen und Ereigniſſe der Außenwelt, für alle Realitäten des Lebens ſchrieb er kein realiſtiſches Epos, wie das Homeriſche; zudem ſtand er mit zu ausgeprägt religiöſer Scheu und Ehrfurcht vor ſeinem Stoffe, als daß er es wagen konnte, ihn in echte Wirklichkeitsgeſtalten einzukleiden. Vor ſeinem Geiſte verſchwamm alles in ſeraphiſchem Duft. Er ſah weder Zeit noch Ort, weder Handlungen noch Menſchen. Er ſtarrte in das ewig Unfaßbare und Ungeſtaltbare. Er wußte auch das größte Problem aller Dichtung, das Problem von der Erlöſung der Menſchheit bei ſeiner allem Grübleriſchen abgeneigten Natur überhaupt nicht als Problem zu faſſen. Er bringt nicht, wie Äſchylos, Dante, Milton, Shakeſpeare, Goethe, das Ringen des menſchlichen Geiſtes, der menſchlichen

Vernunft in künſtleriſche Geſtaltung. So fehlt es ihm an äußerlichem wie an innerlichem Stoff und Inhalt, und es geht ihm das Material zu einem größeren Aufbau ab. Rein empfindend und teilnehmend, durch und durch ſubjektiv, bald weinend und klagend, bald jubelnd und aufjauchzend ſteht er ſeinem Stoff gegenüber, aber vergebens ſucht er ein lyriſches Gedicht über dem Leiſten eines zwanzig Geſänge langen Epos auszuſpannen.

Man muß Klopſtock in der Lyrik aufſuchen. Wie ein Sturm weht ſein Geiſt über all das Flache und Platte, das kleinlich Nützliche und Alltägliche, Verſtändliche, das Tändelnde und Nette der bisherigen deutſchen Poeſie dahin. Er beſeelt die Kunſt mit ſeinen ſtarken Gefühlen, ſeinem Sinn für das Erhabene, Pathetiſche, Kraftvoll-Stolze und Feurige, mit ſeinen jugendlichen Überſchwänglichkeiten, Sentimentalitäten und Thränenſeligkeiten. Er hat das echte Schwungvolle, dem die Ode und die Hymne entſpringen. Man darf von ihm keine naiven ſchlicht inniglichen Kirchenlieder erwarten, ſein Gott iſt vielmehr der der hebräiſchen Pſalmen, ein gewaltiger Gott, groß und erhaben die Natur, in der er ſich offenbart, und wenn Klopſtock vom Würmlein ſpricht, ſo wird auch dies durch ihn zu einem gar erhabenen Weſen. Das iſt gewiß, der Dichter bläſt immer die Poſaune, und einfach kann er nicht reden. Die irdiſche Liebe wird bei ihm wie bei Dante zu einem Stück himmliſcher Liebe. Aus echtem Jünglingsempfinden heraus erblickt er in ſeinem Fanny und Cidli ſeraphiſche, über die Wirklichkeit erhabene Weſen. Das iſt nicht die feinere wahrere Erotik Goethe's, aber welche Feier, welchen Glanz hat er über dieſes Gefühl ergoſſen und wie ſehr hat er dadurch die idealen Empfindungen ſeines Volkes gekräftigt. Und wie ſehr hob er, der Selbſtbewußte, Stolze, durch ſeine vaterländiſchen Oden das Selbſtbewußtſein der Nation, das Selbſtbewußtſein der deutſchen

Der
Meſſias
ein
Heldengedicht.

HALLE,
bey Carl Herrmann Hemmerde.
1749.

Titelblatt der erſten Separat-Ausgabe der erſten drei Geſänge von Klopſtocks „Meſſias".

Kunst, ohne welches eine reiche Schöpfungsfülle nicht gedacht werden kann. Er ist in jedem, was er schafft, ein kultureller Poet, Schöpfer und Bahnbrecher der neuen deutschen Kultur, der mehr als ein geistiges Roßbach geschlagen hat. Er hat den sicheren Instinkt für eine national-volkstümliche deutsche Kunst, für eine deutsche Rassenpoesie und hält mit fester Hand das Steuer darauf hin. Allerdings kämpfte er den schweren Kampf eines ersten Pioniers, der mit der Axt durch den Urwald sich durchschlagen muß. Innerlich hat er das Wesen der Gelehrtenpoesie überwunden, aber in vielen Formen bleibt es dabei noch bestehen. Es war ein nationales und volkstümliches Empfinden, wenn er die Mythologie der Edda an die Stelle der antiken setzte und seine patriotisch-vaterländische Poesie in ein altdeutsches Kostüm kleidete, wenn er als Barde kam, als wiedererstandener Sänger der Vorzeit, indem er aus der mangelhaften Kenntnis der Zeit heraus das altkeltische Sängerordenswesen in die Urwälder Germaniens versetzte: aber diese nationale Poesie war erst noch eine patriotische, eine stoffliche, nicht eine künstlerisch-nationale Poesie. Es haften ihr wie der Macpherson'schen Ossiandichtung, mit der sie im engen Zusammenhang steht, die Eierschale des gelehrten und wissenschaftlichen Archaismus an. So sucht er auch nach der neuen Form, ohne sie vollkommen zu finden. Und dabei ist er ein so großer und echter Poet, daß er sie innerlich schon besitzt und nur äußerlich nicht in die rechten Formen bringen kann. Das rein musikalische Element gelangt, dem Charakter des vorherrschend Gefühlvollen entsprechend, zum völligen Sieg. Während in der Dichtersprache der Renaissance das Malerische und Plastische vorherrschte und das Musikalische nur etwas allgemein Sinnlich-Schönes, Wohlgefälliges bedeutet, verschmilzt es jetzt aufs innigste mit der jeweiligen Empfindung. In jedem Klopstock'schen Gedicht nimmt es einen anderen Duft und Ton an, und immer neuer, reizvoller und charakteristischer schlägt der melodische Klang der Worte und der Rhythmen, der manchmal den Vergleich mit Goethe nicht zu scheuen braucht, an unser Ohr. Dennoch steht Klopstock dem musikalischsten Elemente der Verssprache, dem Reim feindlich gegenüber, wenn man das Wort im engen Sinn der herschenden Poetik nimmt. Denn noch hat er nicht ganz den Geist der gelehrten Renaissance des 17. Jahrhunderts überwunden. Er giebt sogar den streng antikisierenden Formen neuen Aufschwung, und wie er sein Epos in Hexametern schreibt, so greift er für seine Lyrik zu den griechischen und römischen Odenmaßen. Das kam aus der Schulstube und aus der Gymnasienluft, die unsere Poesie noch bis heute nicht völlig los ward. Aber dabei bleibt das wahrhaft groß-künstlerische Formalgenie des Dichters bestehen. Von ihm lernte die deutsche Kunst den Zauber des Rhythmischen, und ein neuer großer Schritt war es, als Klopstock hinausdringend über die antiken Schablonen rein auf dem Rhythmischen „freie Verse" aufbaute, die Goethe dann später in seinem „Prometheus", „Grenzen der Menscheit" ꝛc. vervollkommnete.

Noch kämpft er mit einer ungemeisterten Sprache. Und vieles ist bei ihm noch ungelenk, steif, verworren und dunkel. Die Satzglieder liegen durcheinander, und schwerfällig schleppt sich der Satz mit allerhand Einschachtelungen von Vers zu Vers. Um so höher ist seine Kraft zu schätzen, welche trotz der entgegenstehenden Hindernisse bereits so Bedeutendes schuf.

Von den unmittelbaren Nachahmern, die sklavisch ihm folgten, ist natürlich nicht viel zu sagen. Ebensowenig von den Dichtern seraphischer biblischer Epen, wie von den „Barden", welche, wie Karl Fr. Kretschmann (1738—1809) und der österreichische Jesuit Michael Denis (1729 bis 1800), den modisch gewordenen altnordischen Mummenschanz mitmachend, deutschtümelnd-archaistische Oden sangen oder vielmehr brüllten. Keiner der Altersgenossen, der nicht der Gewalt Klopstocks sich gebeugt hätte. Viele, wie Uz, verließen die Bahnen, die sie bisher gegangen und schlossen sich seiner Führung an. Die antikisierenden Versmaße wurden die herrschende Mode, aber keiner besaß die schwungvolle Seele Klopstocks, sie mit großem und echtem Odeninhalt anzufüllen. Und vergebens suchte Karl Wilh. Ramler diesen Mangel durch peinlich sauberen Formalismus, durch äußere Korrektheit und Feile des Verses zu ersetzen. Als eigenartige Erscheinung behauptet sich immerhin neben Klopstock der Züricher Salomon Geßner (1730—1788). Er teilt mit diesem als Zeitgenosse die schwärmerische Sentimentalität und Gefühlszerflossenheit, aber diese tritt in seinen Prosa-Idyllen, den letzten Ausläufern der Schäferpoesie der Renaissancezeit und verwandt mit der Natur- und Landschaftspoesie Thomsons und Ewalds von Kleist, weit einseitiger und beherrschender auf als bei dem so weit vielseitigeren Klopstock.

Erst mit Gotthold Ephraim Lessing, geboren am 22. Januar 1729 als Sohn eines Kamenzer Pfarrers und gestorben am 15. Februar 1781 zu Braunschweig, tritt die deutsche Litteratur völlig in das eigentliche Ideenleben des achtzehnten Jahrhunderts hinein. Die bürgerliche Kultur, wie sie sich in Klopstock verkörpert, weist noch in die Vergangenheit zurück. Noch einmal scheint die letzte große Periode der Kraftentwickelung des deutschen Geistes, das Zeitalter Luthers wieder aufzuleben. Die jammervollen Zeiten des allgemeinen Niederganges, welche dazwischen liegen, sind wie vergessen, und all der Staub und Moder, der so bald auf die junge Blüte des Protestantismus gefallen war, wirbelte fort. Der deutsche Geist, so müde, so greis und welk seit dem Erlöschen der ersten reformatorischen Begeisterung, hat ein Verjüngungsband gewonnen, und er erinnert sich wieder der Zeit, da er zum letztenmale Jünglingsträume träumte. Das Protestantisch-Christliche und Religiös-Feurige, das Große, Kraftvolle und Idealische in der Klopstock'schen Poesie, das Ichstolze, das National-Volkstümliche und das Deutschstolze verrät denselben Geist, der einst in den Tagen Luthers die deutsche Kultur bewegte. Vor allem kam es darauf

an, daß ſich dieſe wieder einmal jung fühlte. Und da knüpfte ſie zunächſt unmittelbar an die Reformation wieder an, weckte ihre Stimmungen und vergaß, was hinterher kam, löſchte die Zeit, die ihr ſo gut wie gar keinen Gewinn gebracht hatte, aus. Dann erſt ſetzt die Neuentwickelung an.

Leſſing.
Nach einem Gemälde von J. H. Tiſchbein dem Älteren, vom Jahre 1760.

Dort, wo Luther die Hand hatte ſinken laſſen, beginnt die Arbeit der neuen Zeit, den Grenzſtein, den dieſer geſetzt, hebt ſie aus dem Boden und erobert neues Land.

Klopſtock lebte noch in dem Dunſtkreis der vorwiegend chriſtlich-religiöſen Bildung der Luther'ſchen Kulturperiode, Leſſing wurzelt mit allen Faſern in jener rein weltlichen Bildung, die mit äußerſter Entſchieden-

Digitized by Google

heit erſt das achtzehnte Jahrhundert heraufführte. Als junger Student der Theologie zieht er noch in Leipzig ein, aber bald nimmt das Theater der Neuberin ſein Intereſſe ganz anders in Anſpruch als alle Kirchen und Predigten, und als einer der erſten kämpft er für eine Bühne, welche an Stelle der Kanzel treten und deren alte Erziehungsaufgaben über-

G. E. Leſſing
im 42. Lebensjahre nach dem Gemälde von Anton Graff.

nehmen ſoll. Von der Religion und der Theologie nahm Luther ſeinen Ausgang, Leſſing kommt von der Kunſt und der Kunſtkritik her. Aber auf verſchiedenen Wegen ſuchte der Geiſt der Menſchheit und des deutſchen Volkes doch nur dasſelbe Ziel. Wie in Luther, ſo kommt auch in Leſſing der unbeſtochen-unbeſtechliche Wahrheitsdrang, der raſtloſe Forſchergeiſt zum Ausdruck; der feſte Wille, keiner bloßen Autorität ſich zu beugen, und das tiefſte Gefühl der Selbſtverantwortlichkeit. Das Ich ſtellt ſich der ganzen Welt entgegen und unterzieht dieſe einer unerſchrockenen Kritik. Die Ausübung der Kritik aber, der Kampf und der Streit ſelber bereitet die höchſte Luſt. Und da iſt es gleichgiltig, ob ſich dieſes Streben auf die Erforſchung religiöſer oder äſthetiſcher Wahrheiten richtet. Das Streben ſelber iſt das große Befreiende, das Ziel dort und hier dasſelbe: die innere Erlöſung des Geiſtes, der kühn und ſelbſtvertrauend ſich ſelbſt zum Herrſcher und Geſetzgeber aufwirft. Beſeelt von dieſem Geiſte, führt Leſſing die deutſche Kultur um einen Schritt über die Luthers hinaus. Die Autorität aller Autoritäten iſt ihm nicht mehr die Bibel, vor welcher die Kritik Luthers jäh verſtummte, Leſſing greift weiter und ſtellt als echtes Kind ſeines Jahrhunderts den menſchlichen Verſtand als die letzte und höchſte Inſtanz hin. Wenn Klopſtock als ewig begeiſterter Jüngling mit ſchwärmeriſchen Worten in ſeiner Nation das Gefühl ihrer Kraft und ihres Wertes geweckt hatte, ſo gab Leſſing dem deutſchen Volk die Fähigkeit, ſeine neugewonnene geiſtige Bedeutung klar zu erkennen und deutlich deren Urſachen zu begreifen. Und erſt aus dieſer klaren Erkenntnis heraus gewinnt unſere Litteratur und Kultur die Kraft, ſich völlig auf eigene Füße zu ſtellen und den jahrhundertalten Geiſt der bloßen Nachahmung entſchieden zu überwinden. Leſſing hat die Bildung der zeitgenöſſiſchen Franzoſen in ſich aufgenommen und er ſteht Schulter an Schulter mit den Encyklopädiſten, aber es iſt nichts Fremdes mehr und nur Angeeignetes bei ihm, alles vielmehr aufs innigſte und weſentlichſte mit ihm verſchmolzen und zu einer Originalperſönlichkeit zuſammengegangen. Er haucht den Ideen der Aufklärung ſeinen eigenen Geiſt ein, und die deutſche Aufklärungsbildung darf es wagen, nun, da ſie ganz innerlich geworden, die leeren, äußeren Formen der Franzoſenvergötterung und -Nachäffung, an denen noch ein Friedrich der Große mit ganzer Seele hing, endgiltig beiſeite zu werfen.

Wie der Sänger des „Meſſias“ im Gefühle aufgeht, ebenſo wird der Dichter des „Nathan“ vom Verſtande beherrſcht. In ihm empfing Deutſchland ſeinen größten Schriftſtellerpoeten. Da verſpürt man nichts von der Unmittelbarkeit und Urſprünglichkeit Klopſtocks, und er ſelber hat es ja bekannt, daß er mit Pumpen und Röhren hat arbeiten müſſen. Die Kritik war die Hebamme ſeiner Poeſie, — und von der Kritik nahm bei ihm alles ſeinen Ausgang, und alles endete in ihr. Aber gerade, daß er ſie zur unumſchränkten Herrſcherin erhob und ihr Recht in jeder Weiſe

ausnutzte, machte ihn zu einem der erſten und gewaltigſten Befreier unſeres Geiſteslebens. Er lehrte ſein Volk die Notwendigkeit der Kritik aufs innerlichſte begreifen und ſtellte ihm die Kunſt der Kritik in ihrer edelſten, höchſten und vollkommenſten Form dar. Die Leſſing'ſche Kritik ſteht nicht, wie vielfach die Voltaire'ſche, im Dienſt der perſönlichen Eitelkeit und rückt gefallſüchtig nur die Überlegenheit des Kritikers in ein helles Licht. Sie haſcht nicht nach dem Witz um des Witzes willen. Sie wird nicht vom Neid und der Eiferſucht oder von der Rachſucht getrieben. Ein großartiger und tiefer Ernſt liegt ihrem Weſen zu Grunde. Sie glaubt an ſich ſelbſt und iſt erfüllt von dem Bewußtſein ihres Wertes. Sie geht durchaus auf das Sachliche und verachtet das Perſönliche. Sie ſucht aufs inbrünſtigſte die Wahrheit und nach einem letzten und unumſtößlichſten Halt. Sie verhehlt ſich keinen Einwand, der gemacht werden kann, und ſucht ihn zu beſeitigen nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen. Wie ſelten ſonſt trägt eine Leſſing'ſche Kritik den Stempel der vollkommenſten Ehrlichkeit und der innerlichſten Wahrhaftigkeit an ſich und darum auch den der höchſten Gründlichkeit und des reichſten Wiſſens. Auch aus ihr atmet uns eine vollkommene Jugend, Kraft und Geſundheit entgegen.

Leſſings Frau Eva,
geb. Hahn verw. König, vermählt mit dem Dichter ſeit dem 8. Oktober 1776. bereits geſtorben am 10. Januar 1778.
(Nach einem Ölgemälde im Beſitz des Herrn Amtsrat Henneberg zu Waſſerleben.

Mit Winckelmann zugleich legte Leſſing den Grundſtein einer äſthetiſchen Bildung des deutſchen Volkes und lehrte dieſes, ſich über das Weſen und die Elemente des künſtleriſchen Empfindens klar zu werden. Gewiß lieſen da noch mancherlei Irrtümer bei ihm unter, und ſo manche ſeiner Anſchauungen,

so manche seiner Begründungen hält heute nicht mehr stand. Auch als Kunstrichter verleugnet er nicht, daß er das Kunstwerk eigentlich nicht unmittelbar zu genießen weiß und wesentlich mit dem Verstande sich seiner bemächtigen muß. Das Verständige steht ihm nahe, fern das Empfundene. Aber die deutsche Bildung drang doch an seiner Hand zum erstenmal tiefer in die Geheimnisse und in das wahre Sein der Kunst ein; man fängt an, ihre Lebensfähigkeit und ihren Lebenswert zu erkennen, sie um ihrer selber willen zu genießen und etwas mehr in ihr zu suchen als angenehme Belehrungen, moralische Weisheiten, religiöse Wahrheiten und sonst allerhand Nützlichkeiten. Lessing läßt klar erkennen, was bisher zumeist nur dunkel gefühlt wurde. Er giebt den Schaffenden, Beurteilenden und Empfangenden mannigfache wohlbegründete und feste Kunstgesetze und zeigt, wie der Geschmack geschult und gebildet werden kann. Eine eigentliche Wissenschaft von der Poesie, eine echte litterarische Kritik beginnt in Deutschland erst mit seinem Auftreten. Denn, was ihm vorherging, die Arbeit der Opitz, der Gottsched, Bodmer und Breitinger, der Alexander Gottlieb Baumgarten („Aesthetica". 1750—1758), war Pionierarbeit, unfertig, unausgereift, angelesenes Bücherwissen. Mit Lessing und Winckelmann erst beginnt eine originale Schöpferarbeit. In scharfen Rezensionen, in denen er über die Litteratur seiner Zeit strenges Gericht hielt, hatte sich jener für die beiden großen, ästhetisch-kritischen Arbeiten seines Lebens vorbereitet: „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766) und die „Hamburgische Dramaturgie" (1. Mai 1767 bis 19. April 1769). Dort scheidet er schärfer die zwei großen Künste voneinander, für die man bisher allzuviel Ähnlichkeiten angenommen hatte, so daß die Poeten in Versuchung kamen, malerische Wirkungen zu erstreben, während die Maler den Poeten ins Handwerk zu pfuschen suchten. Die Besonderheit und Verschiedenheit der technischen Mittel bedingt für beide Künste auch verschiedene Ziele und Aufgaben. Der bildende Künstler wirkt mit sichtbaren, mit natürlichen Zeichen im Raume, während der Dichter mit willkürlichen in der Zeit wirkt. Das Wesen von Malerei und Plastik beruht in der Schönheit, während die bildende Kunst, die Poesie nach Handlung strebt. Er gab damit kritisch der beschreibenden und malenden Naturpoesie, welche, wie wir gesehen, die Litteratur des 18. Jahrhunderts so stark beherrschte, den Todesstoß und den Poeten eine Fülle feinster technischer Winke.

Kritisch und schöpferisch thätig, befreite Lessing das deutsche Theater vom Geist der Ausländerei, und sein Name bedeutet einen neuen, großen und wichtigen Wendepunkt in der Geschichte unserer Bühne und unseres Kunstdramas. Gottsched hatte mit redlichem Willen dem Theater und der Litteratur, nachdem sie so lange völlig voneinander getrennte Wege gegangen, die Gemeinsamkeit der Interessen wieder nahe gebracht. Die Schauspielkunst sollte nicht länger nur dem rohen Volksgeschmack, dem

Plumpen und Gemeinen dienen, ſondern der feineren und edleren Kunſtbildung. Aber Gottſched hatte noch immer nur ein gelehrtes, nachahmendes Stuben- und Bücherdrama bieten können. Erſt durch Leſſing kommt das Schauſpiel ſo weit, daß es an die Natur ſelber ſich wendet und ſie zum Vorbild nimmt, aus dem Leben, aus der Seele der Zeit und des Volkes heraus ſchafft und damit in origineller und nationaler Geſtalt erſcheint.

Eckhof.

Nach dem Stich von F. Müller nach dem Gemälde von H. Graff.

Die Theaterreformbeſtrebungen Gottſcheds und der Neuberin zogen weitere Kreiſe. In dem Ruf nach einem „Nationaltheater“ faßte man jetzt all die neuen Ideale zuſammen; nicht länger ſollte die Schauſpielkunſt, in Unruhe und Unſicherheit wandernd, von Ort zu Ort ziehen, ſondern ein feſtes Heim erlangen und von einer feſtſtehenden Bühne aus die Schöpfungen einer großen, nationalen Dichtung zu Gehör bringen; erhebend und erziehend, wie die Kirche und die Schule ſollte dieſes Theater auf Bildung und Geſittung des Volkes einwirken. Von Hamburg ging der erſte Verſuch aus, in ſolchem idealeren Geiſt eine ſtehende Bühne zu errichten. Wohl beſtand dieſe nicht lange Zeit, aber genug war es ſchon, daß das Ideal einmal aufgeſtellt war und fruchtbar weiter wirken konnte. Die beſten ſchauſpieleriſchen Kräfte kamen da zuſammen, unter ihnen Konrad **Eckhof**, der Vater der deutſchen Schauſpielkunſt, der erſte große Meiſter eines nationalen Stils bürgerlich-realiſtiſcher Färbung, der als Darſteller denſelben Geiſt verkörperte, der auch in der Leſſing'ſchen Poeſie zu Hauſe iſt. Leſſing ſelber ward als Dramaturg angeſtellt, und aus der eingehend ſorgfältigen Beurteilung der aufgeführten Dramen erwuchs das Muſterwerk

unserer schönwissenschaftlichen Kritik, „die Hamburgische Dramaturgie“. In ihr zog der Meister mit allen seinen scharfen Waffen gegen die Herrschaft des französischen, klassicistischen Dramas zu Felde und vernichtete vollkommen das Ansehen, das bis dahin die Corneille und Voltaire genossen hatten. Aus der besseren Erkenntnis des Aristoteles und der griechischen Poesie wies er nach, daß die Franzosen mit all ihren Regeln und Gesetzen in das eigentliche Wesen der Aristotelischen Lehren durchaus nicht eingedrungen seien, und stritt ihnen den Ruhm ab, die antike Tragödie erneuert zu haben. Wohl klammerte sich Lessing noch ängstlich an die Autorität der Griechen, und seine ästhetische Kritik machte vor Aristoteles ebenso ehrfurchtsvoll Halt, wie einst Luthers theologische Kritik jedes Wort der Bibel für tabu angesehen.

Aber seine freie und kühne Auslegung machte dem Drama wieder Luft, und das äußere Form- und Regelwesen bedeutete ihm doch so wenig, so tief drang er der Kunst ins Herz hinein, daß er in dem Shakespeare'schen Schauspiele mehr vom echten Geist der Aristotelischen Poetik verspürte, als in der klassicistischen Tragödie der Franzosen. Die Kritik und der vornehmste Kunstverstand standen ihm bei seiner schöpferisch-dichterischen Thätigkeit zur Seite. Jede lyrische Ader war ihm freilich versagt und jeder unmittelbare Ausdruck der Empfindung. Aber auf dem Umwege des Verstandes und Witzes gelangt er zuweilen zu einem lakonisch-spartanischen, geistreich-zugespitzten Ausdruck besonders einer hochgespannten tragischen Erregung, der gerade durch seine Eiseskälte starke Wirkungen ausübte. Das Lessing'sche Drama steht auf dem Boden des bürgerlichen Alltagsrealismus und wird von dem gleichen Geist getragen, der den Roman in England und das Diderot'sche Familiendrama beseelte. Diese realistisch-prosaische Poesie hielt glücklich den Überschwenglichkeiten und Wolkenentrücktheiten der Klopstock'schen das Gegengewicht. Lessing sieht alles, was Klopstock nicht sieht: den Menschen der Wirklichkeit, der nächsten Umgebung, die sozialen Zustände der Zeit, die ganze Fülle der Formen und Anschauungen, in denen sich das zeitgenössische Leben bewegte. Wenn jener das Innenleben aufsucht, so richtet dieser sein Auge auf das Außenleben. Er beobachtet und studiert den Menschen seiner Zeit; er schaut ihn sich bewegen, schaffen und wirken. Die Handlung und der Vorgang, von denen Klopstock nichts weiß, haben für Lessing allererſten Wert und Bedeutung. Die Gestalten, die bei jenem in seraphischem Nebel zerfließen, scheiden sich hier in scharfen Umrissen ab und sind aus einer Fülle von Beobachtungen aufs geistreichste und klügste zusammengesetzt, daß das Mechanische fast überwunden erscheint. Man wird das überquillende innere Leben vermissen. Alles hat etwas Hageres, Trockenes und Dürres an sich, und jedes spitzt sich nur allzusehr zu einem Epigramm zu: Gefühl und Vorstellung, Gestalt und Charakter, Handlung und Komposition, und

ſchließlich jeder Satz. Aber welch große innere Einheitlichkeit ſteckt darin, wie ſehr iſt das alles wieder aus einem Guß. Und wenn uns Leſſing als Poet nicht warm macht, ſo feſſelt er doch immer durch ſeine überlegene, geiſtreiche Technik, die ſich vielleicht am glänzendſten in der Kunſt des dramatiſchen Aufbaues offenbart. Er kämpft in ſeinen ſozialen und religiöſen Tendenz-Dramen den Kampf des dritten Standes, der Aufklärung und der Duldung. In der „Miß Sara Sampſon“ hat er ſich noch nicht völlig zur Eigenart durchgerungen; deutlich ſchimmern die engliſchen Vorbilder, Richardſon und Lillo, durch. Aber das Weinerlich-Sentimentale hat völlig die Oberhand gewonnen und ſteht weit mehr als bei Richardſon um ſeiner ſelber willen da. Ganz anders rein und ſtark als dort das ſoziale gelangt in der „Minna von Barnhelm“ das nationale Element ſiegreich zum Durchbruch. Das geſteigerte Ich- und Selbſtgefühl des deutſchen Volkes findet ſchon einen viel froheren und freieren Ausdruck als bei Klopſtock. Es braucht nicht mehr des Pathos, ſondern ward natürlicher und ſelbſtverſtändlicher. Die Charakteriſtik hält ſich daher inniger an das Heimiſche, das National-Eigentümliche. Wir fühlen all dieſe Geſtalten nah verwandt, als von unſerem Fleiſch und Blut, wir erkennen, daß ſie ſelbſtändig und unmittelbar beobachtet worden ſind von einem Poeten, der an dem Treiben und thätigen Wirken ſeines Volkes den lebendigſten Anteil nimmt, mitten im Leben ſeiner Nation und ſeiner Zeit ſelber arbeitend ſteht. Er mißt das deutſche Volk an den Fremden, vor allem an den Franzoſen, und aus den frohen ſtolzen Siegesſtimmungen der

Hamburgiſche
Dramaturgie.

Erſter Band.

Hamburg.
In Commiſſion bey J. H. Cramer, in Bremen.

Titelblatt der erſten Ausgabe des erſten Bandes von Leſſings Hamburgiſcher Dramaturgie (1767).

Roßbacher Schlacht und des siebenjährigen Krieges erwächst ihm ein Lustspiel, durchweht von einem freien kernigen Soldatenhauch, — er blickt aber auch auf die sozialen Innenzustände Deutschlands, und ein bitterer Zug legt sich um seinen Mund. Er schreibt seine herbste und grausamste Tragödie: „Emilia Galotti". Ein eigentlich politisches Bewußtsein geht dem Bürger noch ab, und seine Gegnerschaft gegen die Fürsten- und Aristokratenwelt läuft einstweilen noch wesentlich in einem Kampf um die Moral aus. Wieder ist, wie bei Richardson, die strenge unbeugsame Keuschheits-Moral und Tugend des Weibes das Kampfideal des dritten Standes; mit schneidender Schärfe kritisiert der Dichter die sittlichen Zustände an den Fürstenhöfen seiner Zeit. Er proklamiert mit seinem Werke einen neuen Fortschritt in der Bildung und Freiheit des deutschen Volkes. Zeigte dieses in der „Hamburgischen Dramaturgie" und in der „Minna von Barnhelm" seine Bedientenhaftigkeit gegen das Ausland überwunden und dessen Herrschaft gebrochen, so mahnt die „Emilia Galotti", die alte demütige Unterwürfigkeit den einheimischen Tyrannen gegenüber abzuwerfen. All deren Gewalt scheitert an dem festentschlossenen Sinn heroisch-spartanischer Naturen, wie deren Lessing selber eine besaß.

Seine letzten Lebensjahre füllt der große Kampf für die Fortentwickelung der ursprünglich protestantischen Ideen aus, des Rechtes der freien Kritik und des freien Forschens in allen religiösen Dingen. Den kirchlichen Orthodoxismus, vertreten durch den Hamburger Hauptpastor Goeze, trafen dabei seine wuchtigsten Hiebe. Seine Gedanken sind im allgemeinen die der Aufklärung überhaupt. Doch bekämpft er entschieden die Auswüchse, den platten Deismus, der künstlich eine moralische Religion sich herausdestillieren wollte und gar nichts von dem Gemütvollen, Poetischen und Symbolischen wußte, das in jeder Religion steckte, und wie er die Flachheiten der englischen Aufklärung nicht mitmachte, so auch nicht die Spöttereien der französischen. Fein und scharf trennte er Theologie und Religion voneinander. Dem Dogma geht bindende Kraft ab und an seine Stelle tritt die geschichtlich-kritische Forschung; denn höher als das Wort und der Buchstabe der Bibel steht die Vernunft, vor dem jene ihre Rechte auf Anerkennung zu erweisen hat. In den „Freimaurergesprächen" und in der „Erziehung des Menschengeschlechts" faßte er am Abende seines Lebens seine Weltanschauung und sittlichen Ideale zusammen, und verkörperte sie zugleich in seinem letzten großen Drama, im „Nathan dem Weisen": Gleicher Wert kommt den drei großen Religionen, Christentum, Judentum und Muhammedanismus, zu; mögen sie sich gegenseitig dulden und miteinander versöhnen. Nicht auf das Dogma, welches der Mensch bekennt, sondern auf sein sittlich gutes und tüchtiges Handeln kommt es an. Auch in dieser Dichtung läßt die Reflexion den Dichter nicht zur reinsten Gestaltung gelangen. Das Ästhetische gerät durch das Didaktische zu kurz. Die

Menſchen haben noch etwas Gebundenes an ſich, weder entwickeln ſie ſich, noch gelangen ſie zu eigentlichem Thun. Ihre eigentliche Aufgabe beſteht darin, nachzudenken und zu moraliſieren. Im innerſten Weſen ſind ſie noch eins mit den allegoriſchen Figuren der mittelalterlichen Moralitäten. Dennoch verſteht es die Leſſing'ſche Kunſt, ſcharfumriſſene und mit einer reichen Fülle von Einzelzügen ausgeſtattete Charaktere von großer Lebendigkeit hinzuſtellen und die Kompoſition ſo geſchickt aufzubauen, daß der Mangel an eigentlicher Handlung ſich kaum bemerkbar macht. Formal taſtete Leſſing einen Schritt nach vorwärts und ſuchte aus der Proſa heraus wieder zum Verſe zu gelangen. Nicht zurück zum Alexandriner, der ſich endgiltig überlebt hatte. Der Blankvers, der Vers der altengliſchen Dramatiker ſollte noch einmal aufleben und in große Blüte kommen. Freilich, der Leſſing'ſche Blankvers iſt noch hart und ſteif, und wie es bei aller Schriftſtellerpoeſie nicht anders ſein kann, innerlich-proſaiſcher Natur, das Rhythmiſch-Metriſche äußerlich und mechaniſch, gleichſam etwas an den Fingern Abgezähltes.

II.AUFZUG.VII.AUFTRIT

Illuſtration Chodowiecki's zu Leſſings „Minna von Barnhelm“ für die deutſche Ausgabe des Berliner genealogiſchen Kalenders auf 1770.

So wies er noch mit ſeinem letzten Werk auf neue Entwickelungen hin. Reiner und mächtiger als irgend ein Franzoſe, Voltaire und Diderot an Ernſt und Würde, an aufrichtiger Wahrheitsliebe und ſittlicher Größe, an Schärfe und Klarheit des Geiſtes noch überholend, verkörpert er am genialſten die Verſtandesbildung ſeines Jahrhunderts. Er gab dem deutſchen Geiſt einen vollkommen feſten Halt auf der Erde. Er lehrte ihn, die Nähe ſehen und an die Wirklichkeit ſich anklammern, Ideale nicht nur erträumen, ſondern unermüdlich kämpfend ins Leben einzuführen. Eine durch und durch ſpartaniſche Natur, ein Thatenmenſch. Um ihn, als den Erſten, ſcharten ſich die deutſchen Aufklärer, Freidenker, Deiſten und Rationaliſten, die ihr Hauptlager in Berlin aufgeſchlagen hatten. Freilich, die Großheit und Wucht ſeines Weſens fehlte, und es kam das Platte, Seichte und Nüchterne, das Trocken-Staubige aller einſeitigen Verſtändigkeitspflege vielfach zum Siege. So bei Leſſings altem Mitarbeiter, dem Buchhändler,

Journaliſten und Romanſchriftſteller **Friedrich Nicolai** (1733—1811) und in den moraliſierenden Dramen und Romanen **Joh. Jakob Engels** (1741—1802). Durch innige Freundſchaft war mit ihm **Moſes Mendelsſohn** (geſt. 1786) verbunden, der als Popularphiloſoph in ſeinem Sinne der Duldung und Aufklärung ſchrieb; kein origineller Denker, aber ein gewandter und glatter Stiliſt.

Klopſtock und Leſſing hinterlaſſen den lebendigen Eindruck ausgeprägter Ichnaturen. Das Perſönliche, Eigenartige und Selbſtändige herrſcht vor. Das Fremde, von der Außenwelt Übernommene haben ſie ſich unterworfen und ſo innig mit ſich verſchmolzen, daß es vollkommen zu ihrem Eigentum ward. Ihr Ich formt und geſtaltet es nach ſich um, ſo daß alles einheitlich und organiſch erwachſen, aus einem einzigen Urkeim hervorgegangen zu ſein ſcheint. Beide ſind ſtarke Subjektivitäten, Charaktere, in deren Schaffen ein einheitlicher großer Zug ſteckt. Ihr Denken und Dichten, ihr Leben, Handeln und Thun ſtimmen miteinander überein. Ganz anders **Chriſtoph Martin Wieland** (geb. am 5. September 1733 in der Nähe der ſchwäbiſchen Reichsſtadt Bieberach und geſtorben am 20. Januar 1813). Seine Kraft erwächſt aus einem gerade Entgegengeſetzten. Das Eklekticiſtiſche wiegt bei ihm vor. Eine weiblich-weichliche und paſſive Natur, die ſich jedem Eindruck leicht hingiebt und von jedem Fremden raſch unterworfen wird. Er will nicht herrſchen, ſondern beherrſcht ſein. Liebenswürdig, umgänglich und höflich ſpricht er jedem nach dem Munde. Proteusartig ſchimmert er in den verſchiedenſten Farben und Formen. Zu einer Originalperſönlichkeit ſchließt es ſich bei ihm nicht zuſammen, und eine

Chr. M. Wieland.

Nach einem Gemälde von May geſtochen von Bauſe 1782.
"

Scheigenart, ein Neues, Urſprüngliches hat er in die Litteratur nicht hineintragen können. Dafür hat er zu viel von einer Überſetzernatur an ſich, iſt er zu viel Anempfinder und Nachahmer. Ganz allmählich nur ringt ſich reiner und klarer das Innerſte, der eigentliche Kern ſeines Weſens, ſeine Arioſtnatur ans Tageslicht.

Wenn Leſſing faſt einſeitig das kalte, hart Verſtändige des Jahrhundertsgeiſtes und Klopſtock ebenſo einſeitig das Gefühlvoll-Überſchwängliche und Empfindſam-Zerfloſſene verkörpert, ſo hat Wieland allerdings das Einſeitige dieſer beiden überwunden. In ihm lebte ebenſo die Empfindſamkeitsſeele der Zeit, wie die Göttin der Vernunft ihren Thron bei ihm aufſchlug. Dem Skepticismus, dem Spott und dem Witz huldigt er ebenſo wie der ſentimentalen Betrachtung der Dinge. Nur konnte er die Gegenſätze nicht auflöſen und in ein organiſch-einheitliches Ganzes aufgehen laſſen. Unruhig wirft er ſich von einer Seite auf die andere, und bald bekennt er ſich zu den Schwärmern, bald zu denen, die auf der Bank der Spötter ſitzen.

Schon in der Knabenſeele wogte es wirr durcheinander. Pietismus und Freigeiſterei liefen durcheinander, bis die Klopſtock'ſche Dichtung für einige Zeit lang den Leichtempfänglichen völlig unterjochte. Bodmer, den der Sänger des „Meſſias" ſo arg enttäuſcht hatte, glaubte nun, in Wieland den wahren Milton entdeckt zu haben. Aber den Scharfblick eines Leſſing täuſchte das ſeraphiſche Gebaren nicht, und er erkannte ſchon das in den Predigerkleidern ſteckende Weltkind. Faſt unvermittelt erfolgte der Umſchlag; nicht in allmählicherer Entwickelung, ſondern überraſchend und wie über Nacht. Und die Verwandlung war die vollkommenſte von der Welt. Hatte Wieland vor nicht langem die ſtrengſte Sittenrichtermiene aufgeſetzt und mit zelotiſcher Wut gegen die . . . . Unmoralitäten der brav philiſtröſen Anakreontiker vom Uz'ſchen Schlage geeifert, plötzlich war er der Frivolſte, der Lüſternſte und der Schlüpfrigſte, und er wagte, was im ehrbar-bürgerlichen Deutſchland noch keiner zu dieſer Zeit gewagt hatte. Als Kanzleidirektor in Biberach (1760—1769) hatte er in dem Grafen Stadion und in dem Hofrat de la Roche, dem Gemahl ſeiner ehemaligen Jugendgeliebten Sophie Gutermann, Männer von jener durchaus franzöſiſchen Bildung kennen gelernt, wie ſie in der ariſtokratiſchen Welt Deutſchlands herrſchte. Shaftesbury und Voltaire wurden eifrig ſtudiert, und gar bald war der Freigeiſt, der Aufklärer fertig. Sein Ehrgeiz ſtand jetzt nach dem Beifall der vornehmen Kreiſe, der galanten Rokokodamen und -Herren, die ſich vor allem amüſieren wollten und an pikanten, ſchlüpfrigen Hiſtörchen, an Zötchen und ſonſtigen luſtigen Dingen ihre größte Freude beſaßen. Hatten dieſe bisher nur in franzöſiſchen Büchern die geſuchte, witzige Unterhaltung gefunden, ſo ſollten ſie jetzt dasſelbe in der eigenen Volksſprache genießen können. Aber ebenſowenig wie den Seraphiker kann man auch den Wollüſtling, den Spötter, den Boccaccio

und Faublas künſtleriſch ganz ernſt nehmen. Die Frivolität und alle wirkliche Sinnlichkeit ſtehen Wieland doch ziemlich fern, und er kommt auch da über das äußerlich Nachgemachte nicht hinaus. Den klopſtockbegeiſterten teutoniſchen Jünglingen des Göttinger Dichterbundes und all den anderen Entrüſteten gegenüber, welche die „epikureiſche Schweinheit“ des Sittenverderbens brandmarkten, wies der Dichter auf die Reinheit und bravbürgerliche Führung ſeines Privatlebens hin. Das war freilich ein Bekenntnis, ſehr ehrenwert für den Menſchen, aber wenig Vertrauen erweckend für den Künſtler. Doch war es ehrlich und offen. Hätten die Göttinger den äſthetiſch-pſychologiſchen Scharfblick Leſſings beſeſſen, ſo brauchte ihnen nicht erſt geſagt zu werden, wie wenig das Herz dieſes Sittenverderbers wußte von dem, was die Feder niederſchrieb. Der Wieland'ſche Epikureismus war doch aus feinerem Stoffe gewebt, als daß er in den ſexuellen Lüſternheiten der ariſtokratiſch-höfiſchen Fäulnislitteratur Frankreichs ſein Eigentlichſtes hätte ſuchen können. Er iſt weſentlich äſthetiſcher Natur. Wie Arioſt, gehört auch Wieland zu den rein künſtleriſchen Geiſtern, zu den ichloſen, ganz der Außenwelt ſich hingebenden Künſtlern; nichts weniger als ein Thatenmenſch wie Leſſing, ſondern gleich dem Italiener ſieht er von ſeiner Loge aus bunte Bilder vorüberziehen, ein Zuſchauer und Zuhörer, für den der Genuß des Schauens und Hörens alles umſchließt. Er will ſehen, nicht eingreifen, empfangen, nicht beſtimmen, genießen, doch nicht auf der Bühne ſelber ſtehen. Mit Arioſt nicht nur, ſondern auch mit Klopſtock teilt Wieland den Mangel an imponierender Intelligenz. Mit Problemen wollen ſich alle drei nicht abquälen, mit vielem Grübeln und Denken. Wielands Kunſt trägt einen rein ſinnlichen Charakter, ſinnlich nicht in moraliſcher, ſondern in äſthetiſcher Deutung. Sie greift nicht tief in unſer Empfinden hinein, ſie eröffnet dem Geiſt keine weiten Ausblicke. Aber ſie erſchließt uns die Welt der Formen und Farben. Sie wendet ſich vor allem an unſere Phantaſie. Wir ſehen etwas, wir hören etwas. Der bunte Teppich einer Handlung rollt ſich vor uns auf, Hiſtörchen reiht ſich an Hiſtörchen, Bild an Bild. Wir wollen und ſollen unterhalten werden. Ein munterer und froher Fabuliſt, ein Erzähler und Epiker, der eben nichts als erzählen, Geſtalten und Begebenheiten an unſerem Auge vorüberjagen will, hat ſich zu uns geſetzt. Solche Kunſt geht eben nicht tief. Sie hat etwas Oberflächliches an ſich. Sie zerſtreut, aber ſie ſammelt nicht. In der That ſtecken in den Wieland'ſchen Romanen noch immer reiche Elemente des ſpätgriechiſchen Romanes. Sie verquicken ſich mit denen des Voltaire'ſchen roman philosophique. Das Fabulieren und das Philoſophieren, d. h. ein breites Salbadern und Schwätzen, laufen unvereinigt nebeneinander her. Man atmet auf, wenn der Dichter zu erzählen anfängt, man gähnt bei ſeinen philoſophiſchen Erörterungen. Dieſes und das äußerliche Nebeneinander-

Zeichnung von H. Ramberg zu den „Abderiten“
aus der großen Goeſchen'ſchen Prachtausgabe von Wielands Werken 1796.

ſtehen der erzählenden und der reſlektierenden Teile verrät, wie wenig Wieland ſeiner wahren Natur nach zu den echten Denkerpoeten gehört.

Im „Agathon“ (1765) und in der „Muſarion“ (1768) ſtellte er ſeine eigene geiſtige Entwickelung dar; der in ſeraphiſch-ätheriſchen Empfindungen und myſtiſch-platoniſchen Idealen ſchwelgende Agathon erliegt der Verführung der ſchönen Danaë und kommt zu der Erkenntnis, daß es ſich am weiſeſten leben läßt, wenn Ideal und Wirklichkeit einige glückliche Kompromiſſe miteinander ſchließen, wenn man ſich das Leben durch überſtrenge Forderungen nicht zu ſchwer macht und vergnügt genießt, was die Natur beut, und gern entbehrt, was das Schickſal uns verſagt. Ähnlich lehrt die reizende Muſarion einen jungen Athener, um deſſen Seele ein Pythagoreer und ein Jünger der Stoa in die Haare geraten, die „Philoſophie der Grazien“, die behagliche Abwechslung zwiſchen ſinnlichen und geiſtigen Genüſſen. Aber dem Dichter iſt's um Philoſophieren ernſtlich gewiß nicht zu thun, gewiß nicht um eine tiefe, ideell große Erörterung der an und für ſich ſo bedeutſamen Weltanſchauungsfragen, die er aufwirft. Er iſt von vornherein mit ſeinen Ergebniſſen fertig und kämpft ſelber keineswegs den Kampf zwiſchen Wolluſt und Tugend, zwiſchen Frau Welt und Frau Ehre, den angeblich ſeine Helden kämpfen. Aufgewühlt hat dieſer überhaupt ſeine Seele niemals. Die Kunſt iſt in dieſer Periode eine rein ſinnliche, eine phantaſiefröhliche Fabulierluſt, die nur ergötzen will, komiſche Scenen aneinanderreiht, kaleidoſkopartig bunte Farben durcheinanderſchüttelt und am leichten Fluß der poetiſchen Reden, an der bequemen und gefälligen Form von Proſa und Vers ſich ergötzt. Das war am echteſten in dieſer Poeſie: der behagliche Epikureismus, die rein aufnehmende äſthetiſche Genußſchwelgerei, die unbefangene Hingabe an die ſinnlich ſchönen Erſcheinungen der Außenwelt und den bunten Reiz komiſcher Begebenheiten. Noch aber ſteht Wieland in dieſer Zeit allzuſehr unter dem Einfluß der Franzoſen. Er hat ſeine völlige Freiheit noch nicht gefunden. Das Schlüpfriſche, Pikante iſt bei ihm etwas aus Büchern Angeleſenes, aber auch das Lehrhafte, Tendenziöſe und Philoſophiſch-Reflektive der alten Voltaire-Pope'ſchen Verſtandespoeſie verträgt ſich nicht mit ſeiner unterhaltungsfrohen, reinen Phantaſiepoeſie, die in der Fähigkeit elementar-künſtleriſcher Weltauffaſſung einen ſo großen Schritt über jene hinaus gethan hatte.

Auf ſeiner Höhe ſtand der Dichter erſt, als dieſes eigentlichſte Element ſeiner Kunſt, die naive, ſinnliche Einbildungskraft, völlig klar zum Durchbruch kam und die Oberherrſchaft erlangte. Der „Oberon“ iſt unter dieſen Schöpfungen die vornehmſte. Ein wahrhaft neues Eigenartswerk reiner Phantaſiekunſt konnte allerdings aus dem Nachempfindungsgeiſt Wielands nicht erwachſen. Er vermochte Arioſt nur zu erneuern und wiederaufzuwecken. Aber damit ward er auch für die neue deutſche Litteratur dasſelbe, was Arioſt einſt nach den Tagen des Mittelalters geweſen war. Der Deutſche konnte bei ihm die Freude am reinen Formen- und Farbenſpiel lernen, an den Gaukelgebilden der bloßen Einbildungskraft, an einem ausſchließlich

äſthetiſch-ſinnlichen Genuß. Hatte Klopſtock die Gefühle in Wallung gebracht, Leſſing den Verſtand zur Herrin erhoben, ſo verſchafft Wieland der Phantaſie ihr Recht. Er konnte nicht wie Klopſtock erheben und begeiſtern, nicht wie Leſſing nachdenklich ſtimmen, belehren und predigen. Bei jenem kam die deutſche Dichtung im Prieſtergewande und weit von der Erde fort in die Wolke und in den Himmel hinein, bei dieſem erſchien ſie in kriegeriſcher Rüſtung, um in die Kämpfe des Tages unmittelbar einzugreifen und in ernſter Arbeit an den Sorgen und Nöten des Lebens wie an der Höherbildung der Menſchheit teilzunehmen. Auch die Wieland'ſche Poeſie fühlt ſich auf der Erde heimiſch. Aber ſie weiß nichts von einem Kampf, nichts von den Sorgen, welche in Staat und Geſellſchaft, in der Familie und in der Bruſt des einzelnen umgehen. Sie ſchließt ſich von der Welt der rauhen Wirklichkeit ab und will nichts von dem Geſchrei der politiſchen und ſozialen Parteien wiſſen; ſie hat es mit denen zu thun, welche, der Not und der Arbeit entrückt, ein behagliches Feriendaſein führen. Die Phantaſie ſchweift daher über die nächſte Umgebung hinweg, hängt ſich nicht an die Beobachtung des zeitgenöſſiſchen und des heimiſchen Treibens, nicht an das, was ihr durch die eigenen Sinne unmittelbar zugeführt wird, ſondern durchſtreift luftig und frei die ganze Welt. Sie ſucht den Menſchen, der wie ſie ein reines Genußleben führt und kaum etwas von der Notdurft des Leibes und Lebens weiß. Entlegene Zeiten, entlegene Länder ſind immer die eigentliche Heimat dieſes Phantaſie- und Märchenmenſchen. Wie in der Renaiſſancezeit die italieniſche Hof- und Luxuskunſt durch Arioſt unmittelbar in die Romantik überging, in die Kunſt einer frei ausſchweifenden, die Wirklichkeit geringſchätzenden und umgeſtaltenden Poeſie, ſo trieb auch durch

Wieland im Alter.

Nach einem Gemälde von Jagemann geſtochen von Steinla.

Wieland die deutsche aristokratische Dichtung in das romantische Fahrwasser hinein. Das Lessing'sche Drama suchte das Moderne, das zeitlich und örtlich Gegenwärtige, das Nationale und das unmittelbarst Wirkliche, das Wieland'sche Epos das Vergangene und Ferne, das Ersonnene und Erlesene, das Fremde und Internationale. Jene Kunst strebte nach dem Originalen und Individuellen, nach dem Ursprünglichen, Selbstgeschauten und Selbsterlebten, nach einer festen Verknüpfung mit der Nation und nach möglichst lebendiger Realität; diese war nachempfindender Art und anschmiegsam, sie nahm weniger die Natur als große Meister zum Vorbild, sie hielt mehr an das Gelesene und Studierte als an das Selbstgeschaute und -Erlebte. Beide Richtungen werden wir in ihrer Fortentwickelung noch verfolgen müssen.

Im „Agathon", in der „Musarion" und in den „Abderiten", einer witzigen Verspottung der Kleinstädterei, hatte Wieland griechisches Kostüm angelegt. Er schilderte freilich die Griechen auch nicht echter als der französische Klassicismus alten und neuen Gepräges, Scudéry'scher, Racine'scher und Voltaire'scher Art sie geschildert hatte. Natürlich stand ihnen ihre Rokoko-Abstammung an die Stirn geschrieben, und das wurde auch nicht anders, als sich der Dichter auf der Höhe seines Könnens den mittelalterlichen Stoffen zuwandte, aus denen das ritterliche Unterhaltungsepos und dann Ariost und Bojardo geschöpft hatten. Der ganz ernst verlaufende „Geron der Adelige" und eben der „Oberon" (1780), die beiden vollendetsten Schöpfungen Wielands, entstammen diesen Quellen. Das Lüsterne, das Üppige und Frivole, das der platten Nachahmung der französischen Rokokopoesie entstammte, ist kennzeichnenderweise verschwunden. Die Wieland'sche Sinnlichkeit hat sich endlich selbst erkannt und sie wirft ab, was ihr innerlich fremd war. Sie ist nicht sexueller, sondern ästhetisch-geistiger Natur. Nun, da die Einbildungskraft und die Formen[illegible] völlig frei geworden sind, kann der Dichter sich ganz allein ihnen, ganz allein seinem eigensten Wesen überlassen und braucht zu fremder Hilfe und zu Angeeignetem und Angelesenem, zu den alten gröberen und roheren Mitteln keine Zuflucht mehr zu nehmen. Wie die meisten Poeten, welche dem Standpunkt des l'art pour l'art sehr nahe stehen, wie zumeist die Atelier- und Luxuskünstler ist auch Wieland vor allem und in erster Reihe Formalist. Je weniger er innerlich zu geben hatte, desto mehr Sorgfalt und Liebe konnte er auf den Vers und den Ausdruck verwenden. Natürlich kommt er nicht mit den wuchtig-schwerfälligen Schritten Klopstocks, sondern er tänzelt in leichtem Menuettschritt elegant und zierlich einher. Der glatte Fluß seiner Rhythmen und die Anmut seiner Prosa, all das Leichtfaßliche, Gefällige und Einschmeichelnde seiner Form bedeutete für die Entwickelung unserer künstlerischen Sprache außerordentlich viel. Das Pedantisch-Steife, Hölzerne und Plumpe des alten Stils war damit endgiltig überwunden.

Digitized by Google

Sturm und Drang. Herder. Goethe's und Schillers Anfänge.

Gegen Ende der sechziger Jahre erscheint zuerst der Name Herders im Druck, und immer leuchtender tritt dieser Name in dem darauf folgenden Jahrzehnt hervor. Aus dem Kreis junger Poeten, der sich in Göttingen zusammengefunden, schlägt 1774 zündend ein erzählendes Gedicht „Leonore" von Gottfried August Bürger an die Öffentlichkeit, und ein anderer Poetenkreis, der am Rhein daheim, lenkte schon ein Jahr vorher die Aufmerksamkeit des litterarischen Deutschland durch ein Drama „Götz von Berlichingen" auf sich. Im Leonorenjahr erregt der Dichter dieses Götz noch ein weit gewaltigeres Aufsehen durch einen Roman „Die Leiden des jungen Werther", und an großen Erregungen, zornigen Protesten von seiten der Alten, leidenschaftlichen, übermütig stolzen und selbstgewissen Deklamationen der Jungen fehlt es jetzt und in der nächsten Zeit nicht. Spektakelnd wie die Geister einer Walpurgisnacht fegen die Jugendgenossen Goethe's, die Lenz, Klinger, Wagner, über den Parnaß, aber noch wilder tobt, noch pathetischer geberdet sich ein Nachzügler, ein Allerjüngster, der in der Zeit von 1781 bis 1784 mit drei Dramen über die deutsche Bühne stürzt, welche sich „Die Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe" nennen. Diese anderthalb Jahrzehnte, etwa vom ersten Auftreten Herders bis zum ersten Auftreten Schillers, umschließt noch andere große Litteraturereignisse: von den Älteren giebt Klopstock seine „Oden" (1771) und die Schlußgesänge des „Messias" (1773) heraus, Lessing erscheint mit der „Emilia Galotti", kämpft seine heißen theologischen Kämpfe aus, dichtet den „Nathan" und legt sein Streiterhaupt zur Ruhe, der friedlich-epikureische Wieland aber bringt in der zweiten Hälfte dieses Zeitabschnitts seine goldensten Gaben: 1777 den „Geron" und 1780 den „Oberon". 1778 sind Bürgers „Gedichte" und Herders „Volkslieder" die großen künstlerischen Ereignisse, ein anderer, der in Göttingen zum „Hain" gehörte, Johann Heinrich Voß, wirft 1781 seine Odyssee-Übersetzung und 1784 seine „Luise" heraus, in Hamburg aber steht fast während dieser ganzen Zeit, von 1771 bis 1780, an der Spitze des dortigen Theaters Friedrich Ludwig Schroeder, der deutsche Garrick, der genialste Vertreter des Natur- und Wahrheitstiles in der deutschen Schauspielkunst.

Die Männer des älteren Geschlechts, die Klopstock, Lessing und Wieland, streuen ihre reifsten Früchte aus und haben den führenden Kreisen der Litteratur eben ihren Geschmack aufgedrängt, als schon Jüngere mit den revolutionären Erstlingen hervorbrechen und neue Götter und Gesetze verkünden, einen neuen Geschmack und eine neue Kunst, denen selbst Lessings Kunstverständnis nicht mehr gewachsen ist. Die deutliche Grenzlinie, die drüben in Frankreich zwischen den Provinzen Voltaire's und Diderots

einerseits und denen Rousseau's andererseits einherläuft, scheidet auch in Deutschland zwei Geistesgebiete voneinander. Die Jüngeren setzen nur das Werk der Älteren fort, aber sie erblicken schon, auf deren Schultern stehend, eine erweiterte Welt, lichtere Formen und neue Ziele. Ihr Auge blitzt hoffnungsfreudiger und zukunftsgewisser. Sie brauchten nicht ihre besten Kräfte an die unerquicklichere Arbeit des Niederreißens und Aufräumens zu setzen, sondern dürfen sich ganz und gar dem Werk des Aufbauens widmen. Ihre stärkste Waffe ist nicht die des Zweifels, sondern die des Glaubens, sie nähren in ihrem Busen nicht die kritischen Fähigkeiten, sondern die Kraft des Schöpfens und Gestaltens. Der kalte, trockene Verstandesmensch, den das Voltaire'sche Zeitalter als den vollkommensten Menschheitstypus hingestellt hatte, der Maschinenmensch der Encyklopädisten erscheint dem jungen Geschlecht als ein leichenhaft graues Wesen, von dem es sich angefröstelt fühlt. Und elementarer als irgendwo anders kommt in Deutschland das Jugendliche, Frische und Naturwüchsige, das Ideale, Begeisterte, rein Geistige und Künstlerische zum Durchbruch; man verspürt das sich Recken und Dehnen einer noch ganz unverbrauchten Volkskraft, man steht einer Nation gegenüber, die, von ihrer Vergangenheit abgeschnitten, von vorn wieder anfangen will, nicht unter einer allzu drückenden Autorität der Geschichte leidet, von ihren verfallenen Schlössern zur Zeit wenigstens keine rechte Erinnerung besitzt und daher alles ursprünglich, eigen und neu anschaut und anfängt. Kein anderes Volk faßt so rein und scharf das höchste Ideale ins Auge und ist so uneigennützig, so in Wahrheit freiheitlich, brüderlich und gleichheitlich gesinnt, wie das deutsche Volk damals. England und Frankreich gleichen schon dem Gereifteren, der den Kampf des Lebens durchgemacht und es gelernt hat, vor allem an seinen Nutzen zu denken, zu feilschen und zu handeln, der nicht allzuviel mehr hofft und froh ist, einen sicheren Port zu finden und die gröbsten Notdürfte des Lebens zu befriedigen; selbst in Rousseau wohnt so viel Mißmutiges, Verstimmtes und Müdes. In der deutschen Kultur aber herrscht durchaus das Jünglingshafte vor; der junge Schwärmer, der sein Ideal wie einen Falter glaubt erhaschen zu können, führt in diesen Jahrzehnten das Wort. Mit tausend Hoffnungen sticht er in das offene Meer hinaus; goldene Morgenlüfte umfluten ihn und mit glänzenden Augen starrt er in die Höhe, erwartungsvoll, ob nicht im nächsten Augenblick alles Glück über die Erde niederströmen wird.

Der puritanische Demokratismus Klopstocks und die Gleichheits- und Brüderlichkeitslehre Rousseau's haben in der deutschen Seele gezündet und die Geistesaristokratie, die ganze Jugend in die politische Opposition hineingetrieben. Der dritte Stand wird immer radikaler und erörtert die kühnsten liberalen Ideen. Die großen und kleinen Despoten, die tyrannischen Fürsten, die Minister- und Höflingsnaturen, die Beamten- und Schreiberseelen trifft

tiefſter Haß und Verachtung. In allen Tonarten fallen Flüche und Verwünſchungen auf ſie nieder. Selbſt die Grafen Stolberg möchten den Rhein der Tyrannen Blut trinken laſſen. Dieſer Demokratismus iſt wie ſchon bei Klopſtock vielfach mit einem ſtarken und lebendigen Deutſchgefühl verbunden. Der Deutſche hebt wieder ſein Haupt empor und blickt den anderen Völkern ſelbſtbewußt ins Angeſicht. Je geringſchätziger man von den Regierungen denkt, deſto zuverſichtlicher und hoffnungsvoller ſpricht man von den in der Volksſeele ſchlummernden Kräften. Man ſpürt dem eigentlichſten und urſprünglichſten Weſen des Deutſchtums nach und ſucht es aus den Zuſtänden des alten Germanien und der mittelalterlichen Vergangenheit zu erkennen. Ehrfürchtig ſchaut man auf den Altvordern, der, wie man meinte, das echt deutſche Weſen am reinſten verkörperte, auf die Bauern und die ländlichen Verhältniſſe der Gegenwart, bei und in denen ſich die alten Sitten und Einrichtungen noch am beſten erhalten haben. Eins ſind der Demokratismus und der Nationalismus in der Bewunderung, in der faſt myſtiſchen Verehrung des Volkes und des Volkstümlichen, und vielfach verſchmilzen die republikaniſchen und nationalen Ideale aufs innigſte miteinander. Der durch und durch eigenartige, echt-altſachſenblütige Juſtus Möſer (1720—1794), ein ſtarrer Konſervativer und Umſtürzler zu gleicher Zeit, pries die Freiheit, die in den Wäldern Altgermaniens herrſchte, und eröffnete der deutſchen Geſchichtswiſſenſchaft große Ausblicke. Das „Patriotiſche Archiv“ (1784) F. K. von Moſers eiferte mit größter Kühnheit gegen die

Ch. Fr. D. Schubart.

Nach einem Gemälde von J. Oelenhainz geſtochen von C. Morace.

Unsittlichkeit der Höfe, die Rechtsunsicherheit, den Servilismus und alle anderen Niederträchtigkeiten der Zeit. Volkstümlich-ungeschlacht, biedermännisch-derb, durch Klopstock halb in bombastischen Schwulst hineingetrieben, halb durch die Spießbürger-Poesie der Zeit vom Trivialen angesteckt, dann wieder glücklich im echten Volkston kämpfte Chr. Fr. Daniel Schubart (1739—1791), Schillers Landsmann, mit Versen und Zeitungsartikeln für seine patriotischen und republikanischen Gesinnungen und ward um einer Verspottung des Württemberger Herzogs willen zehn Jahre lang auf dem Hohenasperg gefangen gehalten, wo auch Moser geschmachtet hatte. Klüger und vorsichtiger ging der Geschichtsschreiber A. L. von Schlözer (1735 bis 1809) zu Werke, war darüber aber nur um so gefährlicher für die geistlichen wie die weltlichen Despoten und Finsterlinge, während Johannes von Müller (1752—1809), freilich ein sehr schwankender Charakter, das Lob der schweizerischen Freiheit sang. Den seligen Traum von der allgemeinen Menschheitsbeglückung, von der großen Republik der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, träumte aber wohl niemand idealer als Georg Forster (1754—1794), der Weltumsegler und Naturforscher, der Geistesverwandte Alexander von Humboldts, der zu Paris als Opfer seines edlen Glaubens im Elend umkam, als er zu spät die rauhe Wirklichkeit kennen gelernt hatte.

Lessing und Rousseau hatten die Religion und das Christentum gegen die einseitig-nüchterne Auffassung der englischen Deisten, sowie der französischen Materialisten in Schutz genommen. Der Spott Voltaire's fand keinen Wiederhall in den Herzen der Bürger und am wenigsten im Herzen des deutschen Volkes. Sein jugendliches Fühlen revoltierte gegen den übertriebenen Verstandeskultus der älteren Aufklärung. Und je reicher sich das Gemütsleben entfaltete, je mächtiger die Schwärmerei und die Empfindsamkeit anschwoll, desto weniger erkannte man die Herrschaftsrechte der Vernunft an. In den dunkeln, halb unverständlichen chaotisch-sibyllinischen Schriften des Königsberger Johann Georg Hamann (1730—1788), des „Magus aus dem Norden", fand der Widerwille der Zeit gegen das Kalte und Seichtverständige den excentrischsten und radikalsten Ausdruck. Da ist alles verhaßt, was nach Überlegung, Zusammenhang, Form und Ordnung aussieht. Das Unlogische ist das Eigentlich-Große. Alles bewußt Gemachte entbehrt des Lebens und nur das aus dem Unbewußten, der intuitiven Ahnung heraus Geborene trägt Daseinskraft in sich. Leidenschaft, Phantasie und sinnliche Anschaulichkeit sind die Kennzeichen des Genies, das Mystische und das Dämonisch-Besessene.

Solche Stimmungen und Empfindungen führten, wie Hamann selber, vielfach zum frommen Bibelglauben zurück, zu einer seligen, mystisch-pietistischen Glaubenszuversicht, die über jede Vernunftkritik erhaben war und sie von vornherein ablehnte. Die Geister suchten die innere Erleuchtung,

das Beglückende und Fördernde jedes naiv und urſprünglich-kindlich erfaßten Glaubens. Die Zunge dieſer chriſtlichen Schwärmerei und Myſtik war der von Anhängern und namentlich Anhängerinnen wie ein Heiliger verehrte, fromme und milde Johann Kaſpar Lavater (1741—1801), der die Seelen zur frommen Andacht wieder zurückrief. Streng- — faſt köhlergläubig geſinnt, brachte er andererſeits den modernſten Gedanken und Gefühlen eine lebendige Teilnahme entgegen, bekannte ſich zu Rouſſeau's Freiheitsidealen, trat für Baſedow ein und bekämpfte die orthodoxe Brot- und Berufstheologie. Der Stillſten einer unter dieſen Stillen im Lande, der Arzt J. H. Jung, genannt Stilling (1740-1817), ſchrieb die Geſchichte ſeines Lebens, deren erſte Teile im köſtlichſten Volkston abgefaßt ſind. Matthias Claudius, Fritz Jakobi, der Graf Fritz Stolberg, der „ein Unfreier“ ward, d. h. zum Katholicismus übertrat, die Fürſtin Amalie Galizin zu Münſter u. a., ſelbſt Herder eine Zeit lang, huldigten mehr oder weniger inbrünſtig und aufrichtig den romantiſch-myſtiſchen und pietiſtiſchen Stimmungen der Zeit, die neu und mächtiger nach den Tagen der Revolution und des Kaiſerreiches wieder aufleben ſollten.

J. K. Lavater.
Nach einer Zeichnung von G. F. Schmoll 1774.

Da konnte es auch nicht an allerhand Geiſter- und Geſpenſterglauben fehlen. Jung-Stilling ſtellte noch am Abend ſeines Lebens eine Theorie der Geiſterkunde her und erblickte „Scenen aus dem Geiſterreich“. Wunderthäter, Betrüger und Abenteurer, die Caglioſto, Saint Germain und andere, zogen im Lande umher und gewannen Anhänger und Bekenner, und auch Freimaurer und Illuminaten, welche den Kampf der Aufklärung kämpften, umgaben ſich mit geheimnisvollem Weſen und äußerlichem Gefratz. Ganz ſeinen Kopf frei hielt nur der Göttinger Profeſſor der Naturwiſſenſchaften, Georg Chriſtoph Lichtenberg (1742—1799), der witzig-geiſtvollſte und gedankentiefſte deutſche Satiriker des 18. Jahrhunderts. Die Sturmflut der Empfindſamkeit brauſte ziemlich ſpurlos an ihm vorüber, und er iſt den „nüchternen Vernünftlern“ treu geblieben. Der Geiſt der engliſchen Aufklärung, Männer wie Swift und Hogarth, ſtehen als Schatten hinter ihm. In wundervoll geſchliffener Form bietet er ſeine Gedanken dar, die

Digitized by Google

Gedanken eines der freieſten und fortgeſchrittenſten Geiſter. Lavater hat um ſeiner phyſiognomiſchen Fragmente willen und weil es ihm um die Bekehrung Moſes Mendelsſohns gar ſo ſehr zu thun war, unter dem Lichtenberg'ſchen Witze arg leiden müſſen. Auch an die Sturm- und Drangpoeſie hängte ſich dieſer. Deren innerſtes Weſen mußte dem Nachzügler des Vernunftzeitalters ebenſo gut wie einem Leſſing etwas Unverſtändliches bleiben.

Georg Chriſtoph Lichtenberg.

Rouſſeau's „Emil" hatte die Geiſter mächtig aufgerüttelt. Die tiefen Schäden und Barbareien der alten Erziehung kamen dem deutſchen Volke zum Bewußtſein. Eine neue Kultur ſollte das Alte und Morſche über den Haufen ſtürzen. Und immerhin wurde es doch beſſer. J. B. Baſedow (1723-1790) ging mutig gegen die Kinderfolteranſtalten vor und verkündete den großen Grundſatz des ſpielenden Lehrens und ſpielenden Lernens. Seine Schüler, J. H. Campe und Chr. G. Salzmann, pflanzten Rouſſeau und ſeine Ideen fort und begründeten als die erſten eine Jugendlitteratur, die noch immer in ihrem Kerne, trotz ihres allzu vorherrſchenden Nützlichkeitsſtandpunktes, mannigfache Vorzüge aufweiſt, — den glänzendſten Namen unter dieſen Pädagogen aber gewann ſich der Schweizer Heinrich Peſtalozzi (1746—1827), der ſich in ſeinem volkstümlichen Erziehungsroman „Lienhard und Gertrud" auch als tüchtiger Schriftſtellerpoet von klarer und feſter realiſtiſcher Beobachtungsgabe erwies und vortrefflich das Leben einer ſchweizeriſchen Dorfgemeinde ſchilderte.

Göttingen ſpielte zu Beginn der ſiebziger Jahre einige Zeit lang eine nicht unwichtige Rolle in der Geſchichte unſerer Poeſie. Von dem älteren Geſchlecht, das noch dem Geiſt der „Bremer Beiträge" angehörte, ſaß dort der Mathematiker Abraham Käſtner (1719—1800), ein Gottſchedianer, deſſen Epigramme lange eines großen Anſehens genoſſen; und an derſelben Univerſität lehrte Lichtenberg, der gerade mit ſeiner erſten Spottſchrift „Timorus" in die Litteratur eintrat. Einige junge Poeten, die hier ihren Studien oblagen, fanden ſich in freundſchaftlichem Verkehr zuſammen,

machten gemeinsame Spaziergänge, berauschten sich an den Schöpfungen alter und neuer Dichtung und lasen sich vor, was sie selber ersonnen hatten. H. C. Boie (1744—1806), ein verständiger und geschmackvoller Kopf, der selber poetisch wenig hervortrat, aber mit allen Spitzen der damaligen Litteratur in regem Briefwechsel stand, übte das Kunstrichteramt und verhalf durch seinen mit Gotter begründeten „Musenalmanach“ (seit 1770) den jungen Dichtern an die erste Öffentlichkeit. Bürger, Hölty und Joh. Martin Miller (1750 bis 1814) waren die hervorragendsten Mitglieder dieses Boie'schen Parnasses, der sich zum „Bund“ oder zum „Hain“ entwickelte, als Voß Ostern 1772 nach Göttingen gekommen und Bürger nach Vollendung seiner juristischen Studien als Amtmann an das Gericht Altengleichen in Gelliehausen fortgegangen war. Hinzu kamen unter anderen die Brüder Grafen Christian (1748-1821) und der talentvollere Friedrich Leopold Stolberg (1750-1819) und später der Dramatiker J. A. Leisewitz (1752 bis 1806), dessen Trauerspiel „Julius von Tarent“ eine Übergangsstufe von der strengen Schule Lessings zu der lebendigeren und ursprünglicheren Kunst des Sturmes und Dranges bildet. Im Eichenhain und beim Mondenschein schwuren sich die jungen Helden des „Haines“ ewige Freundschaft, vergingen in Thränen und Küssen, fühlten sich als alte Barden und schwelgten in patriotischen Verzückungen. Hier hatte Klopstock seine begeistertsten Jünger gefunden, und in bombastisch-pathetischen Deklamationen donnerten diese für Freiheit, Tugend und deutsche Sittlichkeit, gegen die Tyrannen auf den Thronen, gegen wälsche Unzucht und Verlodderung. Vor allem ergoß sich über den abtrünnigen Wieland die ganze Schale des sittenrichterlichen Zornes. Als die Studienjahre zu Ende gingen, zerstreuten sich die Genossen des Bundes nach allen Seiten auseinander, aber vielfache freundschaftliche Beziehungen verknüpften sie auch fernerhin miteinander, und noch weniger fehlte es an Zügen geistiger Verwandtschaft.

Titelblatt des von Voß begründeten ersten deutschen Musenalmanachs.

Nach dem Muster des französischen „Almanac des Muses“. (Der letzte Jahrgang erschien 1801.)

Es sind gerade keine genialen Gesellen, sowie die Genossen des jungen Goethe, welche sich da in Göttingen zusammengefunden hatten. Sieht man von Bürger ab, so fehlt ihnen allen die elementare Kraft und der rechte Kunsterneuerergeist. Wie jene umzustürzen wagen sie nicht. Sie bleiben noch im Bannkreis der älteren Poesie stecken und thun einen entscheidenden Schritt über Klopstock nicht hinaus. Die Brüder Stolberg donnerten mit allem Lungenaufwand patriotische Oden in die Lüfte, ohne von dem echten, großen Pathos des Messiassängers eine Spur zu besitzen, und suchen die Ritterwelt wieder zu erwecken, wie ihr Meister das Urgermanien neu belebt hatte. Des früh verstorbenen Ludwig Hölty's (1748—1776) sentimental-melancholische Abendrot- und Mondscheinlyrik atmete noch immer die bescheidenen, fromm-demütigen, idyllischen und pastoralen Empfindungen einer kleinbürgerlichen Welt von engem Gesichtskreis; und man verspürt diese auch bei dem den Göttingern befreundeten und geistig ihnen nahestehenden Matthias Claudius (1740—1815), dem launigen und wackeren Wandsbecker Boten, der, von dem Zuge der Zeit nach dem Volkstümlichen und Naturwüchsigen ergriffen, ein paar frische, taubeperlte Blüten abpflückte, aber zum Teil auch ins volkstümlich gemachte und gezierte Kalendermannswesen abirrte. Auch Johann Martin Miller (1750—1814) traf wie wenige den philiströs-biedermännischen, halb empfindsamen und halb moralisierenden Ton dieser Lyrik, die um ihres leichten, melodiösen, rhythmischen Flusses willen leicht zum Gesellschafts- und Volksliede werden konnte, aber künstlerisch vielfach noch immer mehr an eine moralische Lehrpoesie als an echte Lyrik erinnerte. Mit seiner rührenden Klostergeschichte „Siegwart" setzte Miller in den Tagen des Wertherfiebers das ganze empfindsame Deutschland reicher noch unter Thränen, als es Goethe vermocht hatte.

Matthias Claudius.

Engwinkelig ist gewiß auch die Welt von Johann Heinrich Voß (1751—1826). Als einer der echtesten Vorkämpfer der kleinbürgerlichen Poesie dieser Zeit führt er uns mit besonderer Vorliebe auf das Land hinaus, dort, wo es am nützlichsten ist. In die Roggen- und Kornfelder, in die Kuh- und Schafställe. Wir atmen den Frieden und die sonnige

Stille eines proteſtantiſchen Pfarrhauſes. In deſſen Räumen waltet die Milde, die Menſchenfreundlichkeit, Tüchtigkeit und Arbeitſamkeit, und man ſteht dort mit Homer und den neun Muſen auf ebenſo gutem Fuß, wie mit der Bibel und den frommen Streitern der Reformation. Ehrbare, tüchtige Moral und ein bißchen Lehren und Predigen, kluge Geſpräche und fürtreffliche Ermahnungen verſtehen ſich von ſelbſt. In Voſſens „Luiſe" hat ſich dieſe Pfarrhausidyllik ihr ſchönſtes Denkmal geſetzt. Wie die ganze Voß'ſche Idyllenpoeſie, bietet ſie eine ſaubere und ſorgfältige, etwas peinliche und nüchterne Klein- und Wirklichkeitsmalerei, eine auf fleißiger Beobachtung beruhende Schilderungspoeſie. In der Darſtellung des Landlebens zeigt ſich eine vollkommene Vertrautheit mit dem Stoff und ein inniges Verhältnis zur Natur. Aber ebenſo reiche, wenn nicht noch reichere Anregungen, denn von der Natur ſelber empfing der Dichter von der Schulſtube her. Halb ſteht er nur auf eigenen Füßen, halb geht er an den Krücken ſeiner geliebten Griechen und Römer. Er führt uns in eine Welt, die zum Teil antik und zum Teil norddeutſche Heidebauernwelt iſt. Plattdeutſche Sprache ſchlägt an unſer Ohr, Charakterbilder heimiſchen Lebens ziehen vorüber, und auch der ſozialen Not ſeines Volkes und ſeiner Zeit entzieht ſich der ſchroffliberale, unbeugſam-feſte Mann nicht. Aber dabei ſteckt ſeine Poeſie, gleichwie die Klopſtock'ſche, noch überall tiefer in der Gelehrtenpoeſie und in der Nachahmung der anſtudierten Antike. Virgil, Theokrit und die anderen römiſch-helleniſchen Idylliker blicken ihm fortwährend über die

J. H. Voß.

Schulter und legen ihm die Hände auf die Augen. Dieſe letzte künſtleriſche Unſelbſtändigkeit kam freilich um ſo mehr dem fleißigen Überſetzer zu gute. Homer vor allem ward der deutſchen Bildung in einer charakteriſtiſchen Treue angeeignet, die bis dahin nicht möglich geweſen war. Der neue Griechenkultus des 18. Jahrhunderts und die Homerſchwärmerei der Zeit, die gelehrt-klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen überhaupt erfuhren durch Voſſens Überſetzerthätigkeit die weitgehendſte und bedeutſamſte Förderung.

Die eigentlich neue Poeſie, welche über die Klopſtock'ſche, Leſſing'ſche, Wieland'ſche und Voſſiſche hinauswuchs, die neue Poeſie eines jüngeren Geſchlechtes wurde ungefähr zu gleicher Zeit von Gottfried Auguſt Bürger, von Herder und von dem rheiniſchen Dichterkreis Goethe's und ſeiner Genoſſen verkündet. Die Kunſt dieſer deutſchen „Originalgenies“, unſerer Stürmer und Dränger, ſieht ein großes Trümmerfeld hinter ſich. Völlig zerſchlagen liegt die Welt des alten Klaſſicismus; Leſſings Kritik hat den letzten großen Schlag gegen ſie geführt und vollendet, was ſich in Frankreich ſelber und in England ſchon länger vorbereitet hatte. Das junge Deutſchland lebt in all den großen Ideen und Stimmungen, welche das Europa des 18. Jahrhunderts erobert und den klaſſiciſtiſchen Geiſt zu Fall gebracht hatten. Der Klaſſicismus war ariſtokratiſch-höfiſcher und konſervativer Natur geweſen, dieſe neue Zeit huldigte ausgeſprochen dem Demokratiſch-Volkstümlichen und Revolutionären. Der Klaſſicismus ſuchte das Fernzeitliche und Fernörtliche, das Fremde, Nichtalltägliche, Reſpekteinflößende, und war ſeinem ganzen Weſen nach international; jetzt aber ſchwärmt man für das Nahe, Intime, das Trauliche, Einheimiſch-Häusliche, National- und Volksindividualiſtiſche. Der Klaſſicismus hatte eine Kunſt der Naturentfremdung, der Abſtraktion, des Verſtandes und des Witzes heraufgeführt, das Zeitalter Rouſſeau's hingegen ſuchte nichts ſo inbrünſtig, wie die Natur und die Sinnlichkeit, das Lebendiggeſchaute und Tiefempfundene. Der Klaſſicismus ſtellte die Form über den Inhalt, die neue Dichtung den Inhalt über die Form.

Die deutſchen Stürmer und Dränger vollziehen als die erſten den vollkommenen Bruch mit dem Klaſſicismus und der Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks. Sie vollenden die Beſtrebungen der Diderot und Rouſſeau, der Young und Thomſon, der engliſchen Romandichter und des Oſſianismus, — der Klopſtock und der Leſſing, die alle nach und nach zur Selbſtauflöſung der alten Kunſt geführt hatten. Aber bei Diderot und Rouſſeau, Fielding und Goldſmith, bei Klopſtock und Leſſing leben mehr oder weniger noch die klaſſiciſtiſchen Tendenzen und Stimmungen fort; wir verſpüren noch lebendig ihren trockenen Geiſteshauch, und ganz neu und urſprünglich, durch und durch umgeſtaltet erſcheint die Dichtung erſt wieder bei Bürger, bei dem jungen Goethe, bei Lenz, Wagner, Klinger und Schiller.

Digitized by Google

Noch nie hat die deutſche Poeſie ſo völlig eigenartig und ſelbſtändig dageſtanden, nie war ſie ſo ſehr urſprünglich-deutſche Raſſen- und Volkskunſt wie in jenem kurzen Zeitraum, den man als die Periode des Sturmes und Dranges bezeichnen kann. Niemals hatte ſie ſo entſchieden alle Ausländerei überwunden, niemals haßte ſie alle Nachahmungs-, alle Bücher-, Studierſtuben- und Gelehrtenpoeſie ſo inbrünſtig wie damals. Leſſing hatte den franzöſiſchen Klaſſicismus kritiſch über den Haufen geworfen; aber gänzlich konnte er gar nicht mit ihm fertig werden, ſeine Grundveſte konnte er unmöglich erſchüttern, weil auch er die Antike zur Richtſchnur nahm, in der griechiſchen Kunſt die vollkommenſte Kunſt erblickte und die zum Teil naiv grobe, nüchterne Äſthetik eines Ariſtoteles als die höchſte Offenbarung künſtleriſcher Einſicht annahm. Das Grundweſen des Klaſſicismus blieb damit unangetaſtet, und ſo behielt auch das Leſſing'ſche Drama im allgemeinen die hartſteife und berechnet-erklügelte Verſtandesform des Corneille'ſchen Dramas noch immer bei. Noch immer ſteht die ältere Kunſt der Leſſing, Klopſtock und Wieland und der geringeren Poeten zum Teil unter dem Bann einer nur gelehrten Bildung, welche allein durch die Schule, doch nicht durch das Leben erworben werden konnte und ein für allemal eine fremde und unnationale bleiben mußte. Klopſtocks Hexameter und antiken Versmaße, Wielands helleniſche Koſtümierung, reiche Elemente der Leſſing'ſchen Poeſie: alles das verrät das ſtarke Fortleben des alten antikiſierenden Akademicismus, der ſeine künſtleriſche Begeiſterung aus der Buchlektüre, aus den Werken der Griechen und Römer ſog, die Nachahmung ſtatt der originalen Ichkunſt auf den Schild erhob und beſſer im alten Hellas und Rom Beſcheid wußte als in der Geſchichte, in den Sitten, Anſchauungen und Gefühlen des eigenen Volkes und der eigenen Zeit. Der Schulſtaub, der ſeit Jahrhunderten auf der deutſchen Dichtung gelegen, ſollte erſt jetzt fortſtäuben, als ſich die Stürmer und Dränger, wie einſt die engliſchen Dramatiker in den Tagen Shakeſpeare's, mit voller Hingabe der Darſtellung deſſen zuwandten, was ſie mit eigenen Sinnen erfaßt hatten, was das Leben, die Wirklichkeit ihnen zuführte und vor Augen ſtellte, was ſie ſelber mit ihrem Volke und ihrer Zeit erlitten und durchkämpften, nicht aber der Darſtellung deſſen, was ſie nur aus Büchern lernen konnten. Wich aber der gelehrt-antike Geiſt und Inhalt, ſo konnten auch nicht länger die gelehrt-antiken Schulformen herrſchen bleiben, die nur anſtudierten, nicht aus dem Geiſte des deutſchen Volkes und der deutſchen Sprache natürlich und urſprünglich erwachſenen Formen. Die Poeſie des Sturmes und Dranges that über die Leſſing-Klopſtock-Wieland'ſche Kunſt einen Schritt hinaus, als ſie mit dem franzöſiſchen Klaſſicismus auch dem Hellenismus und dem ganzen Geiſt des unnationalen und unvolkstümlichen Akademicismus Abſchied gab. Gewiß war dabei keine bewußte kritiſche Gegnerſchaft gegen die Antike im Spiel. Der alte

Glaube an die einzige Mustergiltigkeit der altklassischen Kunst blieb unangetastet. Aber die neue Dichtung strebte so sehr nach dem Eigenartigen, nach der Gestaltung des wirklich Erfahrenen und mit eigenen Sinnen Erschauten, des zeitgenössischen Lebens, des Heimisch-Volkstümlichen, — sie war durch sich selbst so sehr in der Natur, in der Wirklichkeit, im Kampf und auf dem Markte daheim, sie nahm so viel Lebensbildung in sich auf, daß die gelehrte Schulbildung dagegen alle Bedeutung verlor und keinen bestimmenden Einfluß mehr ausüben konnte. Die hellenischen Elemente treten auffällig zurück und verschwinden bis auf geringe Reste, die nicht mehr den Charakter bestimmen. Man sieht, die Dichter wollen im großen und ganzen von Mustern und Meistern überhaupt nicht viel wissen, und als das wahre Vorbild erscheint ihnen nur die Natur. Wenn sie aber zu schwärmen anfangen, so schwärmen sie nicht mehr für Horaz und Virgil, und die entscheidenden Anregungen empfangen sie nicht von Äschylus und Sophokles, sondern von Shakespeare und der alteinheimischen, nationalen Balladen- und Volksliederpoesie. Diese Kunst war in demselben Klima wie ihre eigene erwachsen und aus derselben Rasseneigenart hervorgegangen; sie atmete die gleiche Seele und den gleichen Geist. Es bedurfte gar keiner künstlichen und gelehrten Bildung, um sie zu verstehen. Es war die Geschichte des eigenen Volkes, die wirklich *erlebte* Erziehung, die in jener Balladen- und Liederdichtung dichterischen Ausdruck gefunden hatte. Die Musen und die Grazien und all die olympischen Gestalten, die griechischen und römischen Götter und Helden waren stets den weitesten Kreisen der Nation etwas völlig Fremdes und Unverstandenes geblieben. Masken und poetische Figuren gaben sie auch nur für die Zöglinge der gelehrten Bildung ab. Wenn Klopstock dann die altgermanische Welt künstlich wieder belebte und den „Bardengesang" wach rief, so bot er freilich damit fürs erste auch nur einen Schulstubenwitz. Wodan und Thor bedeuteten nichts als leere Namen. Diese Poesie war nur in der patriotischen Tendenz, in dem Wollen und in den Absichten eine national-volkstümliche, sie redete von ihrem Nationalismus deklamatorisch und pathetisch, doch *bildete* sie noch keine Kunstwerke aus einem ganz natürlichen, unverschulten, deutschen Rassenempfinden heraus. Dazu stand sie in keinem festen Zusammenhang mit der Kultur der Zeit und des Volkes. Der wirklich germanische eigenartige Kunstgeschmack entwickelte sich erst, als man nicht wie Klopstock nur mehr an altdeutschen Götternamen oder wie die Gleime an dem Ruhme Friedrichs des Großen sich begeisterte, sondern als die deutsche Kultur inniger und tiefer in die alte Geschichte des eigenen Volkes eindrang und das zeitgenössische Leben und Treiben des Bürgers und des Bauern mit Liebe, Bewunderung und Andacht verfolgte. Als man das Gemeinsame empfand, die gleiche Gedanken-, Gefühls- und Vorstellungswelt, die gleiche Idealanschauung, die einst den nebelumwallten, nordischen, streitdurchwogten Götterhimmel geschaffen und den Dom Erwin von Steinbachs

erbaut hatte, die aus den Schriften Luthers zu allen redete, aus dem deutschen Recht und der deutschen Sitte, aus der deutschen Sprache, aus jeder Truhe und jedem Gerät. Daraufhin wirkten all die bahnbrechenden, neuen Geister, die Justus Möser und die Hamann, die Basedow, Lavater und Jung-Stilling, die Herder, die Bürger und Goethe. Man blickte nicht mit Verachtung mehr auf die Schöpfungen der altdeutschen Kunst oder ging stumpf und teilnamlos an ihnen vorüber. Der in der Schule der Antike ganz einseitig ausgebildete gelehrte Geschmack verändert sich wie über Nacht und sieht plötzlich, welch wunderbare Reize in den Kunstwerken der eigenen Nationen verborgen liegen, die man früher so gut wie gar nicht kannte, wie traulich ihre Sprache zu Herzen klingt, wie nah verwandt und ureigen. Die mittelalterlich-lateinische Mönchsbildung hatte dieses National-Volkstümliche, die deutsche Rasseneigenart ganz zu vernichten gesucht, geringschätzig blickte die französierende Ritterpoesie und Ritterkultur auf das Einheimische herab, und die gleiche Verachtung brachten der Humanismus und später die antikisierende, italianisierende und französierende Kunst der Renaissance und des Klassicismus dem Volke und allem Volksursprünglichen entgegen. Mehr noch als die übrigen europäischen Kulturnationen litt die deutsche von Anfang ihrer Geschichte bis in die jüngste Gegenwart hinein an dem schroffen Gegensatz, der hier zwei streng abgegrenzte Kasten, eine gebildete und eine ungebildete voneinander schied, die gelehrte Schulbildung und die Natur- und Lebensbildung, die aus der Fremde herüberkommende und die aus dem eigenen Volk erwachsende Kultur nicht miteinander verschmelzen, sondern sich feindlich gegenseitig bekämpfen ließ. Nur zweimal fielen für kurze Zeit die trennenden Schranken; einmal in den Frühlingstagen der Reformation, als die protestantischen Geister, noch nicht furchtsam und ängstlich gemacht, auf die Dörfer hinauseilten und den gemeinen Mann in seiner Sprache, aber auch wieder in ihrer Sprache der edelsten Bildung predigten, und jetzt wieder, in den Frühlingstagen der deutschen Poesie, als zum erstenmal ein Blütenflor der Dichtung auch bei uns aufging.

Der demokratisch-revolutionäre Geist des 18. Jahrhunderts erkannte in dem bis dahin mit Verachtung übersehenen Volke, in den Kreisen der ungelehrten Kultur, etwas ungeahnt Großes und sah dort eine Fülle neuer Schöpferkräfte sich regen. Mit Liebe umfaßte er dieses Volk. Mit Staunen sprach er von der Seele, die in ihm lebte. Die Bildung auch des Gelehrtesten konnte nur reichen Gewinn davontragen, wenn er dem nachspürte, was dieses Volk gedacht, geträumt und geschaffen hatte, in den langen Jahrhunderten seiner Geschichte, in den Kämpfen um Hof und Herd, gegen fremde und einheimische Unterdrücker, und was es noch dachte, träumte und schuf, in Stadt und Dorf, in der Öffentlichkeit und in der Stille der Familie. Der demokratisch-volkstümliche Geist, der die unteren Schichten des Volkes,

die bis dahin Unterdrückten, den herrschenden Klassen der Geburts- und Gelehrtenaristokratie gegenüber ausspielte, verschmolz vielfach mit dem national-politischen und patriotischen Selbstgefühl, das mit Stolz auf seine Geschichte, auf seine Vorfahren pochte und den umwohnenden Völkern gegenüber neu sich fühlen gelernt hatte. Dieses letztere patriotisch-politische Empfinden hatte sich in der Kunst zuerst geregt und die vaterländische Dichtung Klopstocks, Gleims Kriegslieder und Lessings „Minna von Barnhelm" hervorgerufen; aber der innerste Kern deutscher Rassenpoesie entwickelte sich erst, als das national-patriotisch und politisch Tendenziöse zum National-Volkstümlichen sich vertieft hatte, d. h. zu einem natürlichen und selbstverständlichen Deutschempfinden, Deutschdenken und Deutschschauen geworden war, das in jeder Lebensäußerung zum Ausdruck kam und vielmehr noch in dem Wie des Kunstwerkes sich offenbarte, als in dem Was; in der ganzen Art und Weise der Auffassung und Gestaltung, nicht in dem Stoff; als ein innerlich Gefühltes und Gebildetes, nicht als ein äußerlich Geredetes.

Und auf einmal entdeckte das junge Geschlecht jene Poesie wieder, die nur in mündlicher Überlieferung auf den Lippen und im Herzen des Volkes weitergelebt hatte, jenes Volkes, das nichts von Latein und Griechisch wußte, noch von dem französischen, italienisch-spanischen Geist, der sonst in der angeblich deutschen Kunst herrschte; für welches weder die mittelalterliche Ritterpoesie, noch die mit Martin Opitz anhebende Renaissancepoesie gedichtet hatten. Aber auch diesem Volke hatten immer wieder Dichter gesungen in einer Sprache, die es verstand, aus einem Geiste heraus, der sein eigener Geist war, von Menschen und Vorgängen, die es kannte und selber durchlebte, von Gefühlen und Empfindungen, von all dem Lust und Leid, die wahrhaft seine Seele durchzitterten. Da seit der Einführung des Christentums das deutsche Volk in zwei schroff voneinander getrennten Kasten, eine Kaste der Ungelehrten und eine der Gelehrten, zerfiel, so hatte sich auch die Poesie gespalten. Die gelehrte internationale Schul- und Buchpoesie der herrschenden Klassen, welche zumeist in der Hingabe an das Fremde das eigene Ich verlor, wurde durch Schrift und Druck erhalten. Der Name der Dichter blieb durch die Zeiten hindurch aufbewahrt. Die nur mündliche Überlieferung hingegen, in welcher die mittleren und unteren Schichten des Volkes die Schöpfungen der national-volkstümlichen Dichterschule aufbewahrten, vergaß die Sänger und rettete verhältnismäßig nur wenige Schöpfungen bis in die Neuzeit hinein, bis zu dem Augenblick, da auch sie für die Dauer aufgezeichnet wurden. Die Percy'sche Sammlung altenglischer Balladen, drüben bei dem stammverwandten Inselvolke entstanden, hatte zuerst auf diese Volkspoesie hingewiesen, die sich innerlich und äußerlich aufs stärkste von der herrschenden Poesie der höheren Schulbildung unterschied. So gut wie ausschließlich war diese letztere anti-

kiſierenden Charakters, Gymnaſialbildungspoeſie, und aus dem klaſſiſchen Studium herauserwachſen und zerſetzt mit Erinnerungen an eine ferne, fremde und tote Kultur. Immer wieder durch hundert Einzelheiten ſah ſich das Kind des 18. Jahrhunderts, der Sproß des Nordens und der deutſchen Erde aus der Wirklichkeitswelt ſeiner Umgebung in eine künſtliche Welt fortverſetzt, die in lauter griechiſch-römiſchen Dekorationen eingeſchloſſen war. Die Wälder, Felſen und Waſſer waren da mit Dryaden, Oreaden und Najaden angefüllt, ſtatt der Nachtigall hörte man Philomele, und ſtatt des Mondes leuchtete Selene. Dem deutſchen Spießbürger hing Wieland griechiſches Koſtüm um und nannte ihn einen Abderiten, wie einſt Racine die liebesintriguierenden Damen und Herren vom Hofe als Zeitgenoſſen Achills ausgegeben hatte. Entgegen dieſer poetiſchen Welt der Studierſtube erſchloß die Volkspoeſie plötzlich die Poeſie der eigenen Heimat, des nordiſchen Klimas, der germaniſchen Heiden und Meere, des deutſchen Himmels und der deutſchen Erde. Auch ihre Wälder durchſchwebten Elfen, Zwerge ſchlüpften durch das Kraut, und aus den ſtillen grünen Seen ſtiegen lockende Frauengeſtalten und zogen den Einſamen hinab in die wellenatmende Tiefe. Aber von dieſen Geiſtern und Gewalten hatte man ſchon als Kind flüſtern gehört. Die Großmutter und die Magd erzählten davon mit ebenſo gläubigem Ernſt wie von dem Leben und Leiden des Heilands und des Welterlöſers. Man hatte in der Jugend einmal feſt an ſie geglaubt, und die Schauer, die ſie einſt dem Kinde geweckt, durchrieſelten noch einmal den Erwachſenen. Er dachte nicht an eine Wirklichkeitsexiſtenz dieſer wilden Jäger, geſpenſtiſchen Reiter und Erlkönige, aber er war ſofort im Bann derſelben Naturanſchauung, aus der einſt dieſe Geiſter und Geſpenſter hervorgewachſen waren. Er hörte die Novemberwinde im Schlote heulen und ſah die grauen Nebel über die mondfahlen Heiden hinſchleppen. Er fühlte, jener Volksdichter hatte geſehen und empfunden, durchträumt und durchlebt, was auch er beſtändig mit ſeinen Sinnen als Wirklichkeit in ſich aufnahm. Jene internationale antikiſierende Schulbildungspoeſie aber behielt immer etwas Merkwürdiges an ſich, wie ein Reiſebericht. Wenn der Deutſche nur die Namen Damons und Chloe hörte, ſtatt von Wilhelm und Marie, ſo war er ſchon im Nu in einer unbekannten Welt, die er nie als eine Wirklichkeit, ſondern nur aus Büchern kennen gelernt hatte. Darin begegneten ſich alſo die alte nur mündlich überlieferte germaniſche Raſſendichtung und die neue jetzt über Deutſchland aufgehende Kunſt: in der Liebe zum eigenen Land und Boden, zum heimiſchen Wald und Feld, zu dem Volke, das dort lebte und aufs innigſte mit ihm verwachſen war. Sie glaubten nicht, wie die Gelehrten und klaſſiciſtiſchen Poeten, daß nur das Ferne und Fremde dichteriſche Würde beſitze und künſtleriſch wirken könne, d. h. ſie dachten nicht wie Nachahmer und Nachempfinder, denen poetiſch nur das erſcheint, was ſchon einmal von einer großen

Poesie poetisch gestaltet worden ist, sondern sie wollten das Selbstgesehene und Selbsterlebte, das Nahe, Heimische und Heimatlich-Trauliche, das Nationale und Volkstümliche dichterisch formen und verklären. Die junge Kunst entdeckte neu die alte und pries sie mit beredter Zunge, weil sie ihr aufs innigste verwandt war, aus derselben Seelen- und Geistesverfassung erwuchs und die gleichen Ziele verfolgte. Und wie sie die alte Volkspoesie zum Vorbild nahm, so fühlte sie auch ihre innere Gemeinsamkeit mit der germanischen Rassendichtung, die in den Tagen Shakespeare's in England geherrscht hatte. Lessing hatte auf den großen Briten hingewiesen, aber ein tieferes Verständnis und die gründlichere Erkenntnis seiner Eigenart brachten erst die Stürmer und Dränger, Herder, Goethe, vor allem auch Lenz. Das war ebensowenig wie die Neubelebung der alten, volkstümlichen Dichtung nur eine litterarhistorisch-gelehrte Wiedererweckung. Nicht jene Volkspoesie, nicht Shakespeare waren es nur, die da wiedererstanden. Hätte man sich daran genügen lassen, so gab das im besten Falle eine nichtswerte, halb spielerische, halb gelehrte Nachäffungspoesie, wie etwa unsere zeitgenössische Butzenscheibenpoesie, die Poesie der „Lieder im Volkston" und shakespearisierenden Dramen, so da die Halbkunst allerdings reichlich genug angefertigt hat. Vielmehr erstand die germanische Poesie selber wieder, nachdem sie im 17. Jahrhundert in einen Dornröschenschlaf verfallen war, der Geist, aus dem jene alte Volks- und Rassenpoesie hervorflossen, erstand von neuem und war ebenso mächtig in dem jungen Künstlergeschlecht des 18. Jahrhunderts, wie es einst in Shakespeare und Shakespeare's Genossen und in den alten Balladendichtern mächtig gewesen war. Der gleichen Seele entwuchs die gleiche Kunst. Das gesamte Innenleben war ein ähnliches. Man empfand nicht Shakespeare und dem altheimischen Volksliede nach, sondern empfand wie diese. Freilich hatte die Kultur ihren Entwickelungsgang fortgesetzt, und so zeigt diese neue jüngste germanische Poesie auch eine mannigfach veränderte Erscheinung. Aber diese Kultur trug germanischen Charakter, wie die des 17. und zum Teil auch noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts romanische Eigenart zur Schau getragen hatte. Das Einheitliche der altenglischen und dieser neudeutschen Poesie liegt begründet in der gleichen Kraft des gemeinsam-germanischen, national-volkstümlichen Seins und Empfindens. Daher dort wie hier dieselbe Hervorkehrung des Intuitiven und Ursprünglichen, die Abkehr von dem Verständigen und nur Gemachten, die Begeisterung für Natur und Wahrheit, für das Individuelle und Intim-Innerliche, kurz für alles, was wir als das Germanisch-Besondere kennen gelernt haben. Von neuem ersteht denn auch wieder die germanische Natur- und Charakterform. Die Technik des Sturm- und Drangdramas ist der Shakespeare'schen aufs innigste verwandt. Und das beruht auf keiner platten Nachäfferei, sondern es konnte nicht anders sein. In keiner anderen vermochte sich die neue Kunst zu offenbaren. Man wählt nicht beliebig

ſeine Form, ſondern dieſe iſt ein Notwendiges. Wieder nimmt der individualiſierende germaniſche Formengeiſt den Kampf gegen die ſtiliſierende Formſprache der antiken und romaniſchen Dichtung auf. Und keine Formloſigkeit und Formroheit, ſondern das feinſte und tiefſte, ein wahrhaft großdichteriſches Formgefühl ſteckt in dieſer Dichtung des Sturmes und Dranges, welche die ganze Kompoſitionsweiſe der franzöſiſch-klaſſiciſtiſchen Poeſie über den Haufen warf und auch all das Berechnete, Klug-Zurechtgemachte lächelnd beiſeite ſchob, das Leſſings verſtändiges Schriftſtellerdrama doch noch immer unter dem Joch des ſo leidenſchaftlich bekämpften Franzoſendramas zeigt. In dem Drama und in der Lyrik dieſer Zeit bereitet ſich die gewaltigſte Formrevolution vor; die germaniſche Kunſt ſchickt ſich an, etwas ganz Neues und Eigenartiges dem antik-romaniſchen Stil entgegenzuſtellen. Und Goethe's „Fauſt" verrät noch am deutlichſten, wohin ſie zielte, giebt der neuen Form den mächtigſten Ausdruck. Aber man weiß, daß Hellas, Rom und der Romanismus noch einmal ſiegten, oder daß vielmehr die junge germaniſche Kunſt plötzlich die Hand zum Waffenſtillſtand ausſtreckte und noch einmal freiwillig dem Geiſt jener älteren Kultur und Dichtung Heerfolge leiſtete. Sie ermangelte des ſtarken Selbſtvertrauens und überließ es der Zukunft, die neue Form zu ernten, deren Saat der junge Goethe und ſeine Genoſſen ausgeſtreut hatten.

Johann Gottfried Herder, der große Theoretiker und kritiſche Stimmführer dieſer neuen Zeit, enthüllte zuerſt klar und deutlich die Ziele der Bewegung und brachte zum Bewußtſein, was wild und unruhig in den Köpfen gärte. Zu Mohrungen in Oſtpreußen am 25. Auguſt 1744 geboren, gehörte er der nordoſtdeutſchen Kulturecke an, in welcher ſich damals mächtig und eigenartig der deutſche Geiſt regte. In Königsberg ſtand der Thronſeſſel Kants aufgeſchlagen, Hamann war dort heimiſch und Theodor Gottlieb von Hippel (1741—1796), einer von den Vorläufern Jean Pauls, — und zugleich mit Herder ging auch Lenz aus dieſem öſtlichen Kulturkreis hervor. Herder vereinigte die Gegenſätze des nordoſtdeutſchen Geiſtes, die ſich bei den übrigen in ſchroffer Einſeitigkeit herausgebildet hatten; er verſteht und überwindet zugleich das Abſtrakt-Unſinnliche und rein Verſtandesmäßige, das peinlich Geordnete und Syſtemwütige Kants, wie das Wild-Chaotiſche, Barocke und Phantaſtiſche, alle Logik und Ordnung Verſpottende der Geiſter vom Schlage Hamanns und Lenzens. Kant und Hamann übten auf den jungen Studenten, der eine harte, entbehrungsvolle Kindheit hinter ſich hatte, zugleich beſtimmenden Einfluß aus und verhüteten, daß er weder nach der einen, noch nach der anderen Seite allzuſehr abirrte. Daß ihm die Erſcheinungen nicht zu Abſtraktionen verkümmerten, ſondern in ihrer ſinnlichen Einheit, in der ganzen Geſchloſſenheit eines Ichweſens, als etwas Blühendes, Lebendes und Werdendes ſtets vor Augen ſtanden, das bewirkte nicht zum wenigſten der Einfluß des „Magus aus dem Norden".

Eine junge, gärende Zeit läßt auch gärenden Jünglingsgeiſt raſch zur Geltung und Herrſchaft gelangen. Frühreif tritt Herder in die Litteratur ein, und der jugendliche Herder vor allem erſcheint als eine großgenialiſche Natur. Er kommt als der Verkündiger des ewig und unzerſtörbaren Jünglingshaften, des Quellenden und Schwellenden, des Blühenden und

J. G. Herder, etwa im 50. Lebensjahre.
(Nach dem Gemälde von Tiſchbein und dem Stich von Pfeiffer.)

Digitized by Google

Sinnlich-Glühenden, des Unmittelbaren und Friſch-Hervorſprudelnden. Schon mit ſeinen erſten kritiſchen Schriften, den „Fragmenten“ (1767) und den „kritiſchen Wäldern“ (1769) ſtellte er ſich dem reifen Leſſing gleichberechtigt an die Seite; er berichtigt, er ergänzt und erweitert ihn, und dem älteren Meiſter konnte von da an keine Meinung wertvoller dünken als die des Fünfundzwanzigjährigen. In dem „Reiſe-Journal“, das 1769 auf ſeiner franzöſiſchen Reiſe entſtand und den ganzen gärenden Zuſtand ſeiner Seele offenbart, liegt bereits die ganze Fülle der Ideen angedeutet, die er ſpäter in ſeinem Leben nur ausbaute, weiter begründete und in rechte Form brachte. Es iſt vor allem das Intuitive und Phantaſievolle in dem Herder'ſchen Geiſte, das dieſen ſo raſch, ſo frühzeitig und ſo reich ſich entfalten ließ. Über Herders ſpätere Lebensjahre liegt es hingegen wie ein verdrießlicher Schleier ausgebreitet. Mißmutig kritelnd und freudlos, verbittert und wie in ſeinen Hoffnungen getäuſcht, in ſeinen Eitelkeiten gekränkt, ſteht er am Wege. Es fehlt bei ihm an einer unabläſſig fortſchreitenden Entwickelung, die Goethe ewig jung erhielt. Die große Zeit der reichſchöpferiſchen Thätigkeit, da immer neue Ideen ſich mächtig hervordrängten, ſtets neue originale Anregungen von ihm ausgingen und deutſches Denken und Dichten umgeſtalteten, reicht etwa bis zum Beginn der achtziger Jahre. Im „Geiſt der hebräiſchen Poeſie“ (1782/83) lebt ſchon der Geiſt einer zweiten Entwickelungsperiode, die weniger gedankenſchöpferiſch ſich erwies und weniger neue Bahnen brach, als vielmehr die reiche Ideenwelt der Jugend noch

Herders Geburtshaus in Mohrungen.

einmal vorüberziehen ließ, klärte, vertiefte und ordnete. Im holden Bunde mit Goethe arbeitete er daran, die seelischen und geistigen Errungenschaften der großen Kulturbewegung der siebziger Jahre zu einem festen und dauernden Besitze des deutschen Volkes zu machen, mit gereifterer Ruhe und in harmonischerer Bildung noch einmal zu formen, was die stürmische Jugend oft wild und wirr, mehr ahnend, als in klarem Bewußtsein ausgedrückt hatte. Die „Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784—1791) erscheinen, sein größtangelegtes, umfassendstes, die deutsche Geschichtsphilosophie überhaupt erst begründendes Werk. Es zieht die Summe seines Denkens, umschließt das tiefste Wissen des 18. Jahrhunderts und verleiht gleichwie die zehn Sammlungen der „Briefe zur Beförderung der Humanität" (1793—1797) den höchsten Idealbestrebungen der Zeit einen wahrhaft monumentalen Ausdruck. Nur ein Torso hat er auch diesmal hinterlassen, wie so vieles bei ihm Bruchstück blieb. Denn mit enthusiastischem Ansturm in eine neue Welt eindringen, seherisch Dunkles enthüllen, die Phantasie anregen und kühn im Luftballon der Ahnungen ein weites Gebiet überfliegen und die großen Zusammenhänge zu erschauen, galt ihm immer mehr als die streng wissenschaftliche, geordnete und sauber zu Ende geführte Arbeit, als der logische Beweis, die Überführung des Verstandes und das abgeschlossene System. Er sieht zum erstenmal deutlich von verschiedenen Seiten aus und auf verschiedenen Wegen alle Nationen, individualistisch getrennt, jede eigenartig begabt, in gemeinsamer Arbeit einem gemeinsamen Ziele zustreben, dem Ziele der Humanität entgegen, und er erkennt aus der Geschichte eine beständige Entwickelung des Menschengeschlechts, eine Entwickelung zum Höheren und Besseren hin.

Die deutsche Poesie nahm jedoch eine andere Entwickelung, als sie in dieser Frühlingszeit eines großen, geistigen Aufschwunges angebahnt war. Jener volkstümliche und nationale Geist, aber auch der Geist der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, für den keiner mit solcher Entschiedenheit, wie Herder, eingetreten war, erlag noch einmal dem Klassicismus. Und mehr als je verstehen wir heute den großen Ideenträger der Sturm- und Drangperiode, wenn er das alte Band der Waffengefährtschaft zerriß, das ihn einst mit dem jungen Goethe verknüpft hatte. Wir verstehen den Grollenden, daß er dem neuen Geist der klassicistischen Poesie kühl und abwehrend gegenüberstand; tritt es nach seinem Dahingang doch mit jedem Jahrzehnt klarer und deutlicher hervor, daß die bessere Erkenntnis auf seiner Seite stand und daß die von ihm gewiesenen Ideale, nicht die hellenischen Ideale des Neuklassicismus als Fackeln in die Zukunft hineinleuchten. Aber auch die Bestrebungen der Romantiker mußten sich seiner tieferen Kunsteinsicht als halbirrtümliche erweisen. Nur besaß er nicht mehr die Kraft und das Feuer, für seine alten Ideen eine neue Jugend zu begeistern. Die Zeit war nicht mehr und noch nicht wieder reif für eine Dichtung, wie er sie

mit dem Feuer ſeiner 20 und 30 Jahre verkündet hatte. Er ſelber ſeufzte vergebens nach einer großen Idee, die noch einmal ihn ganz und gar begeiſtern und hinnehmen könnte.

Eine Achillesnatur lebte in ihm, eine Nur-Jünglingsnatur, die nichts als ein Morgendaſein führen darf und welcher ein früherer Tod vergönnt ſein ſollte. Tragiſcher iſt es, ſie langſam hinſiechen zu ſehen, wie Herder hinſiechte, unter verdrießlichen Amtsgeſchäften, in kleinen Alltäglichkeiten ſich aufreibend, verlaſſen von der Zeit und den alten Freunden. Am 18. Dezember 1803 ſtarb er zu Weimar und fand in der dortigen Stadtkirche ſeine Ruheſtätte. Das 19. Jahrhundert hat die Erinnerungen an ihn verwiſcht, und unſere zeitgenöſſiſche Bildung trägt im allgemeinen kein ſcharfumriſſenes lebendiges Bild ſeiner reichen und elementar urſprünglichen Perſönlichkeit in ſich. Dieſes Los teilt er mit der ſo wunderbar friſchen Morgenkunſt des Sturmes und Dranges überhaupt. Aber viele Anzeichen deuten darauf hin, daß das 20. Jahrhundert ihn beſſer verſtehen und ſein Angedenken in ein helleres Licht ſtellen wird.

Gewöhnlich pflegt man mehr an Leſſing als an Herder zu denken, wenn man nach dem ausſchaut, der durch große theoretiſch-kritiſche, kunſtwiſſenſchaftliche Schöpferarbeit in dieſer Zeit am meiſten zu der wunderbaren Entfaltung der deutſchen Dichtung beitrug. Doch wer kann ſolche Verdienſte gegeneinander abſchätzen, wer den einen über den anderen erheben wollen? Jedes Aufgaben ſind andere, jeder ſieht einen anderen Gegner vor ſich, und eine neue Zeit, neue Ideale über ſich. Jeder iſt ein Treibender und doch auch nur eine getriebene Kraft in dem großen Werk der Entwickelung, unter deren Geſetzen er ſteht. Schon als der Jüngere konnte und mußte Herder den Verfaſſer des „Laokoon“ und der „Hamburgiſchen Dramaturgie“ vielfach ergänzen und berichtigen. Aber dabei iſt er bis an ſein Lebensende aufs tiefſte von deſſen einzigem Werte durchdrungen. Herder ſetzt den Hebel gerade dort an, wo die Leſſing'ſche Kraft verſagt hatte. Wenn dieſer die Verſtandes- und Schriftſtellerpoeſie der erſten Hälfte des Jahrhunderts noch immer nicht überwunden hat und bekennen muß, daß er nicht anders als mit Pumpen und Röhrenwerk arbeiten konnte, ſo iſt es gerade dieſes Pumpen- und Röhrenwerk, welches Herder mit wuchtigen Schlägen zertrümmert. Die ganze Dichtung des Verſtandes und Witzes ſtürzt erſt über den Haufen, als er die Dichtung der genialen Schöpferkraft, der Urſprünglichkeit und der Sinnlichkeit verkündete. Hamann hatte die Poeſie als Mutterſprache des menſchlichen Geſchlechts erkannt, ſah ein wahrhaft Großes nur aus der Totalität des geſamten Geiſtes- und Seelenlebens, aus der in jedem Augenblick zuſammenwirkenden Einheit aller Kräfte hervorwachſen und hatte die Bedeutung des „Unbewußten“ mit genialiſchem Tiefblick erfaßt. Herder baute auf Hamann und Leſſing weiter, und ſeiner Intuition erſchloſſen ſich die großen Geheimniſſe der Künſtler-

seele, welche es im höchsten und wahrsten Sinne des Wortes ist und aus eben jenem Unbewußten schöpft. Lessing läßt noch immer den Hauch der Studierstube und Gelehrtenpoesie verspüren. Man sieht ihn von Büchern umgeben, und er zeigt auf Meister und Lehrer hin, auf Gesetze und Regeln, denen man nachfolgen und sich unterwerfen soll. Er unterweist und unterrichtet, lobt und tadelt und kritisiert vor allem. Herder stellt den Dichter durchaus auf sich. Er erkennt das Einzigartige, in sich selbst Beruhende jeder künstlerischen Erscheinung. Und mit dieser Betonung des Individualistischen, des Original-Genialen bekämpft und überwindet er die letzten, auch bei Lessing noch erhaltenen Elemente der alten Gelehrtenpoesie.

Wenn für diesen ein Dichtwerk noch etwas künstlich Gemachtes, Ersonnenes und Konstruiertes, etwas beliebig Willkürliches an sich trägt, so erscheint es bei Herder als ein natürlich Gewordenes, durchaus organisch Gebildetes, das man hinnehmen muß, wie es eben da ist. Man mag es zurückweisen, aber soll's nicht anders machen wollen. Lessings beurteilende Ästhetik wurzelt im Verstand, stellt sich über den Dichter und kritisiert ihn; Herders erkennende Ästhetik schöpft ihre Nahrung aus der künstlerischen An- und Nachempfindungskraft, aus der Phantasie und dem Gefühl. Sie zeigt in feinster Ausbildung den Kunstkenner und Kunstschwelger, der sich dem schöpferischen Geiste ganz anschmiegt und hingiebt und mit entzückten Freuden in die Reize von dessen Werke versinkt. Sie will dieses in seinem Wachsen und Werden, in seiner individuellen Eigenart verstehen lernen, verstehen lernen, warum es gerade so und nicht anders geworden ist. Sie treibt mehr als Litteraturgeschichte, sie treibt Litteraturgeschichtsphilosophie. Und es war das Große, das Folgenschwere, daß er das zeitlich, örtlich und kulturell Bedingte einer jeden Kunst erkannte. Jedes Volk schafft sich seine Nationalkunst, seine ganz individuelle, persönliche Kunst, die kein anderes Volk gerade in dieser Ausprägung besitzen kann, da die Kunst keines anderen in derselben Luft, unter dem gleichen Himmel heranwuchs, noch auf die gleiche Geschichte zurückblickt. Dieser National- und Volkskunst ging Herder über die ganze Erde nach und lauschte mit gleicher Andacht ihren verschiedenartigen Tönen, ob sie aus den schottischen Heiden oder den arabischen Wüsten, aus den Göttertempeln Griechenlands oder Israels zu ihm herüberklangen. In seinen „Stimmen der Völker in Liedern" sammelte er einen duftigen Blütenstrauß aus den Gärten des Ostens und Westens, des Nordens und Südens und erschloß zum erstenmal der deutschen Bildung das Verständnis für große weltlitterarische Zusammenhänge. Noch niemand vor ihm hatte so tief den national-individualistischen Charakter einer jeden Kunst erkannt und hervorgehoben, aber niemand auch eine so feine Empfänglichkeit für die Eigenart, Selbständigkeit und Einzigkeit, das in sich selbst Berechtigte und Wertvolle *jeder* nationalen Kunst an den Tag gelegt. Und damit überwand er den nur für die beschränkteren

Geiſter beſtehenden Gegenſatz des nationalen und des kosmopolitiſchen Ideals. Seine Äſthetik warnte vor jeder ängſtlichen Abſperrung fremden Geiſteslebens und regte zu lebendigem Austauſch aller geiſtigen Güter an; ſie verlieh jedem einzelnen Volke das Gefühl ſeiner Unerſetzlichkeit und zeigte auch, daß die Kunſt keiner Nation einer anderen als einzig muſtergiltig hingeſtellt werden oder eine eigene ihr erſetzen könne. Aller Ausländerei und Nachahmungsſucht war damit das Todesurteil geſprochen, und der Geiſt des Klaſſicismus und gelehrten Akademicismus der langen letzten Jahrhunderte mußte der Auflöſung verfallen. Es war kein Raum mehr für die Dalai-Lama-Autorität eines Ariſtoteles und für die blinde Vergötterung der Antike.

Wie Leſſing, ſo fehlte auch Herder die letztere ſchöpferiſche Kraft zur dichteriſchen Geſtaltung. Beide beſaßen nur eine Halbpoetennatur, und der Jüngere, der die Poeſie des Verſtandes und Witzes vernichtet hatte, gab doch, wo er ſelber dichteriſch hervortrat, eigentlich noch mehr Verſtandespoeſie als der Ältere. Denn ſeiner Natur nach war er weiblich-paſſiven, empfindſam-gefühlvollen und beſchaulich in ſich hineinblickenden Weſens, während Leſſings Richtung ganz auf das Männlich-Aktive und nach außen um ſich Schauende ging. Herder ſuchte daher die lyriſche Dichtung. Leſſing wurde auf das Dramatiſche hingedrängt. Wenn aber das Drama bei all ſeiner groberen Stofflichkeit unter der Pflege eines außerordentlich klugen Geiſtes, eines feinen Menſchen- und Lebensbeobachters und eines genialen Kenners und Kritikers noch Großes erzeugen kann, auch wenn dieſem Großen die eigentlichſte künſtleriſche Unmittelbarkeit abgeht, ſo widerſtreb: die Lyrik, dieſe poetiſchſte Poeſie, ganz anders jedem Verſuch, ihrer von außen her, durch Reflexion, Beſchreibung, Anempfindung u. ſ. w. habhaft zu werden, verlangt wie keine andere elementarſtes Künſtlervermögen. Herder hatte das Kunſtwerk unter pſychologiſchen Geſichtspunkten auffaſſen gelernt, während bei Leſſing noch die Betrachtung von außen her, als einer nach Vorſchriften zurecht gemachten Arbeit überwog, wobei die Kenntniſſe, die techniſche Meiſterſchaft ſchwer ins Gewicht fielen. Die Leſſing'ſche Poeſie konnte erlernt werden, ein Herder aber, dem Urſprünglichkeit alles war, hätte ſich ſelbſt verneinen müſſen, wenn ihn ſolche Dichtung erfüllen und befriedigen ſollte. Darum blieb er im Schöpferiſchen hinter Leſſing zurück. Doch verſtand er ſich als Dilettant von höchſter Genialität wie ſonſt wenige auf das Nachempfinden eines Kunſtwerkes und ganz in eine fremde Individualität hineinzuverſchmelzen. Er eröffnete damit den Reigen der großen deutſchen Überſetzungskünſtler. Seine „Romanzen von Cid" waren nach einer moderniſierten franzöſiſchen Proſabearbeitung gearbeitet, und ſie trafen doch ſo treu den echtnational-altſpaniſchen Ton der Urdichtungen, daß ſie vielfach von Kennern für Überſetzungen aus dem Urtext angeſehen wurden.

Die erſten Geigentöne der neuen Poeſie ſelber, der neuen urſprünglich deutſchen Raſſen- und Volkskunſt erklangen in ganzer goldener Fülle aus den Blättern des Göttinger Muſenalmanachs vom Jahre 1774, aus der Lenorenballade Gottfried Auguſt **Bürgers** (geb. am 31. Dezember 1747, geſt. am 8. Juni 1794). Die Dichtung des ſeeliſchen Empfindens und der anſchaulichen Sinnlichkeit hat die alte Poeſie des Verſtandes da völlig verdrängt. Überwunden iſt das Moraliſierende, Belehrende und Reflektierende und nichts ſucht Bürger ſo ſehr, wie den ganz unmittelbaren Ausdruck des Gefühlslebens, den Schrei der Leidenſchaft ſelber wiederzugeben.

„O Mutter, was iſt Seligkeit?
O Mutter, was iſt Hölle?
Bei ihm, bei ihm iſt Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle.“

Daß Bürger im Jahre 1774 ſolche deutſche Verſe ſchreiben konnte, das giebt ihm ſeine ewige Bedeutung. Was wußten die harmlos tändelnden deutſchen Anakreontiker bis dahin von einer Liebe, die ſo wild und elementar zu reden wußte und wie ein Feuerbrand todbringend dahinloderte? Was beſaß Klopſtocks ſeraphiſche Erotik von der herben Wirklichkeitswahrheit und der irdiſchen Sinnenluſt eines Lenoren-Liebesgefühls? Noch nie hatte die Leidenſchaft ſo unmittelbar, ſo jäh ihre Schreie ausgeſtoßen. Das armjämmerliche, ſpießbürgerliche deutſche Gänschen, das dann und wann nur angeſteckt war von dem Geiſte der franzöſierten, verliederlichten Hofgeſellſchaft Dresdens, Stuttgarts, Kaſſels und verſteckt lüſtern nach dem Sinnlichen ausſchielte, war plötzlich eine Ichperſönlichkeit geworden und reckte ſich in ganzer tragiſcher Größe empor. Wie Herder, ſo hatte auch Bürger entſcheidende Anregungen aus der Percy'ſchen Sammlung und der heimiſch-germaniſchen Volksballaden- und Liederdichtung geſchöpft. Nichts lockte ihn ſo ſehr wie der Name und Ruhm eines volkstümlichen Poeten. Und er iſt in Wahrheit ein ſolcher! Er lebt in den urſprünglichſten Gefühlen, Anſchauungen und Gedankenvorſtellungen, die man einen Allgemeinbeſitz des ſonſt durch Bildung und Kaſtenweſen vielfach auseinandergeriſſenen deutſchen Volkes nennen kann. Er ſchildert deutſche Landſchaft und deutſches Volksleben. Seine Stoffe ſind aus der unmittelbaren Wirklichkeit gegriffen, und er erweckt auch nicht künſtlich eine Vergangenheitswelt. Die mittelalterliche Ritterballade der Percy'ſchen Sammlung erfüllt er mit reinem modernen Inhalt. Wie die ganze Poeſie des „Sturmes und Dranges“

Gottfried Auguſt Bürger.

Lenore.

1.

Lenore fuhr um Morgenrot
empor aus schweren Träumen.
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
„Wie lange willst du säumen?“ —
Er war mit König Friedrichs Macht
gezogen in die Prager Schlacht,
und hatte nicht geschrieben,
ob er gesund geblieben.

2.

Der König und die Seinen,
die hatten Ferd' und Mann,
verdarben ihren besten Wein,
und machten endlich Frieden.
Und jedes kehrt mit Sang und Klang,
mit Paukenschlag und Klang und Klang,
geschmückt mit grünen Reisern,
zu Hof, zu Weib und Kindern.

Der Anfang von Bürgers Lenore
in der Niederschrift des Dichters.

trägt auch die seine durchaus naturalistisches Gepräge. Am höchsten steht sie im Ausdruck einer feurigen und starken, natürlich-sinnlichen Liebesleidenschaft, so in den Mollyliedern und verschiedenen Balladen noch, ferner in der wunderbar ausdrucksvollen und stimmungsreichen Malerei bewegter Vorgänge und Naturereignisse. Die Komik steckt voller Urwüchsigkeit bei ihm. Nur bleibt er halb noch immer im Bann der engen, dumpfen und beschränkten Spießbürgerlichkeit der Göttinger Schule. Als echter Naturalist tappt er immer wieder in die platte Trivialität hinein und glaubt die echte Wirklichkeit, das wahrhaft Volksmäßige gefunden zu haben, wenn er einen Bänkelsängerton anschlagt. Daher sind auch seine Sprache und seine Form noch ungleich. Sie charakterisieren die Entwickelung des Verses von Klopstock zu Goethe. Das Akademisch-Gelehrte der Klopstock'schen Form wich einer wahrhaft national-volkstümlichen Form. Das musikalische Element kommt nun auch in der äußeren Technik zur Geltung. Es erobert den Rhythmus und Reim. Alliterations- und Assonanzschönheit zeichnet die Bürger'sche Sprache vor allem aus. Oft aber sucht auch der Vers vergebens sein platt-prosaisches Wesen zu verstecken. Erst nur nach außen hin stellt er dann eine Versprache vor. Innerlich lebt noch der Geist der alten Prosakunst jämmerlich und ganz heruntergekommen fort und wirft dem Dichter Knüppel zwischen die Beine. Die Verstandes- und Schriftstellerprosa des Lessing'schen Dramas, der unsinnliche Prosavers des „Nathan" ist bei Bürger zum echt sinnlichen, klingenden und duftenden Künstlervers geworden; aber dieser Vers fällt doch noch oft in die nüchterne Prosasprache zurück, denn noch fehlt die letzte und feinste Vollendung im Innenleben des Menschen des 18. Jahrhunderts, und darum auch die edelste Formvollendung. Denn auch Bürger litt an den Widersprüchen des damaligen deutschen Lebens und ging an ihnen wie so mancher Jünger des Sturmes und Dranges zu Grunde. Als Mensch und darum auch als Künstler. Er fand die reine Versform nicht, weil er nicht das Leben unter seine Füße bringen konnte. Mitten in dem Dumpfen und Engen der öffentlichen deutschen Zustände, bedrängt durch den Despotismus von oben und von unten her, durch die Engherzigkeit und Engstirnigkeit, die niedrig-alltägliche Klatschsuchtsmoral der Philisterwelt, hatte die deutsche Bildung ihre große innere Freiheit zu erringen und zu verteidigen. Bürger drängt in sinnlicher Leidenschaft darnach, sein Leben groß und frei sich auszugestalten und sein Ich zur Geltung zu bringen. Aber es lebt in ihm selber noch ein Stück Alltäglichkeit und Philistersinn, der sich künstlerisch in Bänkelsängerweisen ausläßt. Sind doch die wüsten Kraftgenialitäten des Sturmes und Dranges vielfach mehr Wirkungen dieses Restes von Philistrosität, der in den Köpfen und Herzen noch steckt, als Äußerungen der inneren Freiheit. Auch Bürger rang sich zu dieser noch nicht völlig durch, und so gehen Risse und Sprünge durch sein Leben und Dichten.

Das Sinnlich-Leidenſchaftliche ſeines Weſens führt ihn empor und ſtürzt ihn herab. Der Drang nach Freiheit und Überwindung des dumpfen Philiſterweſens gärte auch in dem Thüringer Johann Jakob Wilhelm Heinſe (1749—1803). Und in ſeinem Künſtlerroman „Ardinghello und die glückſeligen Inſeln“ verkündete er ſeine Ideale, die aus der Moral des 18. in die des 16. Jahrhunderts zurückführen und den frohen Sinnengenuß, die reine Künſtlerfreude an Farben und Formen als die eigentliche Erlöſung feiern. Heinſe ſteht Wieland am nächſten, hat wie dieſer von der franzöſiſchen Rokokopoeſie à la Crebillon dem Jüngeren genippt, aber iſt im Grunde ebenſowenig wie der Sänger des Oberon eine ſexuell-ſinnliche, als vielmehr eine äſthetiſch-ſinnliche Natur, ein Kunſtepikureer gleich Arioſt. Kein echter Vollpoet, ſondern Halbpoet nur, Kunſtſchwelger, Äſthetiker und Kritiker. Wie unſere Litteraturgeſchichten von Heinſe's glühender Sinnlichkeit ſprechen können, iſt ſchwer verſtändlich. Seine nackten Geſtalten ſtammen aus der Lektüre Winckelmanns und aus der Betrachtung der Schöpfungen griechiſcher Plaſtik. Es ſind und bleiben Marmorfiguren, denen Blut, Wärme und Leben abgeht, und deren Bakchantismus ein Buch- und Studierſtubenbakchantismus iſt. Die Philoſophie und Moral, das Freiheitsſtreben und die Philiſterfeindſchaft Heinſe's machen ihn zum Bundesgenoſſen der Stürmer und Dränger; aber ſeine kalte, ganz und gar unurſprüngliche, gefühlsarme Kopf- und Atelierpoeſie mit ihren reichen akademiſchen Elementen, die nur im Plaſtiſch-Phantaſievollen ſtark iſt, ſteht im vollen Gegenſatz zu der eigentlich herrſchenden national-volkstümlichen Poeſie der Genieperiode.

Wilhelm Heinſe.

Leſſing hatte das Drama mitten in die Gegenwart hineingeſtellt, in die nationalen, ſozialen und geiſtigen Erregungen und Kämpfe des Tages. Es bekam durch ihn den lebendigen Wirklichkeitsſinn des engliſchen Romans und ſuchte, indem es die Zuſtände der Zeit darſtellte, thätig handelnd auf deren Umgeſtaltung einzuwirken. Zum Tendenzdrama war es geworden, das unmittelbar auf die nächſten Intereſſen des öffentlichen und privaten Lebens ſich richtete und die großen Tugenden feierte, die aus dem Druck und der Not der Zeit allein ſiegreich herausführen konnten. Ein ſoziales

und ein bürgerliches Familiendrama, wie es schon längst der Alltäglichkeitsrealismus geschaffen hatte, blieb vorwiegend auch das Drama des Sturmes und Dranges. Das Leben im Durchschnitt darzustellen, so wie es ist, das Leben im engen und häuslichen, das Leben des Wirtshauses und der Gasse war noch immer die Losung. Aber man geht der Aufgabe mit neuen künstlerischen Mitteln zu Leibe. Man öffnet alle Arsenale des germanischen Naturalismus und holt die Waffen wieder hervor, mit denen einst Shakespeare gekämpft hatte. Freilich trägt die Kunstform des Sturm- und Drangdramas denselben Übergangscharakter, ähnlich wie die Bürger'sche Poesie, das Höchste mischt sich mit dem Plattesten, die elementarste Dichtersprache löst sich plötzlich in dürre Prosa auf. Aber sie bringt die großartigste Erneuerung und Umformung, die großartigste und notwendigste. Die geistreich-witzige, nach den feinsten Schulregeln gebaute Verstandesprosa Lessings, welche ruhig über der Sache schwebt, wie die wissenschaftliche Betrachtung, und immer nur den Autor selber zu Worte kommen läßt, diese vornehm-künstliche Sprache weicht der rein künstlerischen Sprache, welche mitten in den Dingen und Menschen steht und aus ihnen heraus redet. Das bringt eine ganz andere Mannigfaltigkeit der Farben, Abwechselung und Reichhaltigkeit mit. Alles wird sinnlicher und lebendiger, natürlicher und wirklicher. Die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit kommt zum Ausdruck, das Gefühl und die Leidenschaft elementar wie bei Bürger. Das sind nicht mehr die stilisierten und fein pointierten Sätze Lessings, sondern die zerhackten, wirren Sätze der Alltagswirklichkeit, die trunken taumelnde, in Schreien, Seufzen und Stöhnen zerrissene Sprache der wahren Gefühle, der Verzweiflungen, Leidenschaften und großen Schmerzen. Aber es ist eine künstlerische Alltagswirklichkeitssprache, die uns das ganze Innensein der Charaktere zu gestalten sucht. Eine Prosasprache, die echte Poesiesprache ist und schon weit mehr Poesiesprache als die Verse des Lessing'schen Nathan.

Das Lessing'sche Drama, das noch immer nicht völlig den Geist der alten Schriftstellerpoesie überwunden hat, stellt das Tendenziöse voran. Es kann den alten, lehrhaften und moralisierenden Charakter der bürgerlichen Poesie Richardson'schen und Diderot'schen Charakters doch nicht ganz verleugnen. Das Sturm- und Drangdrama ist nun darüber hinaus und geht unmittelbar auf das künstlerische Sinnliche aus. Die Lust und das Leid des Menschenherzens schildert es um seiner selber willen. Es durchfühlt und durchlebt sie. Es reflektiert nicht über die Dinge, sondern stellt sie hin. Die reine mächtige Gestaltungsfreude füllt die Dichter allein aus. Nichts entzückt sie so sehr, als Außenwelt und Innenwelt zu beobachten, die Ströme der Gefühle und Leidenschaften vorüberrauschen, eine Fülle der Menschengestalten und Ereignisse dahinwallen zu sehen und all dies Geschaute und Erlebte in brennender Wirklichkeitstreue zu gestalten. Aber die Masse der neuen Bilder verwirrt sie auch. Die Phantasieeindrücke, die Gefühle, die Gedanken

drängen ſich und ſtürzen durcheinander. Vor lauter Sinnlichkeiten kommt die Kunſt zu keiner geiſtigen Zuſammenfaſſung. Sie ſieht die Einzeldinge, aber ſie bildet keine Begriffe. Es fehlt ihr an klaren Ideen und Idealen, und ſie kann nicht ordnen und komponieren. So wunderbar eine Einzelheit iſt, ſo mangelt doch vielfach der Zuſammenhang in der Handlung, in der Charakteriſtik, in den Gedanken. Der Dichter verliert plötzlich den leitenden Faden aus der Hand, die Einheit der Gefühle und der Phantaſie geht in die Brüche und wirr und wüſt läuft ihm alles zuſammen. Wie der „Magus des Nordens“ glaubt die neue Kunſt nur zu ſehr des Verſtandes ſpotten und entbehren zu können, und wenn Kant ſchon bei dem Theoretiker der Richtung, dem doktrinärſten und kritiſchſten Kopfe, Herder, zu viel Einbildungskraft und zu wenig logiſche Stärke und vorſichtige Vernunft finden wollte, dann mußte es bei den eigentlich dichteriſch-ſchöpferiſchen Geiſtern vielfach wohl noch ſchlimmer ſtehen.

Das rein Sinnlich-Künſtleriſche des „Sturm- und Drangdramas“ und der Mangel an einem künſtleriſch-geiſtigen Elemente macht es für weitere Kreiſe halb ungenießbar. Unſere äſthetiſche Bildung iſt gerade keine weit vorgerückte und von jeher daran gewöhnt, eine Dichtung vor allem nach ihrem gedanklichen Inhalt, nach ihren Tendenzen, ihrer Moral, ihren Geſinnungen zu beurteilen, kurz nach dem, „was ſich daraus lernen läßt“. Aber für das Elementar-Künſtleriſche, für das Wie der Geſtaltung geht ihr vielfach das rechte Verſtändnis ab, und ſo fällt ihr auch bei dem Sturm- und Drangdrama das oft Fratzenhafte und Excentriſche, ſowie Unausgegorene des Gedankenlebens, das Wüſte und Verworrene der Handlung, das Jugendlich-Flegelhafte und Bombaſtiſch-Renommiſtiſche ſo ſehr auf, daß ihr die ſtrotzende Sinnlichkeit, die ganze Natur- und Lebenswahrheit daneben nicht zum Bewußtſein kommt. Dieſe Poeſie kann ganz und gar nicht verſtandesmäßig begriffen, ſondern muß durch und durch gefühlt, mitgeſchaut und miterlebt werden. Sie erwächſt aus einer unruhig gärenden Zeit von ausgeprägtem Jünglingscharakter, ſie entſpringt in Jünglingsköpfen und Jünglingsherzen. Die Gefühle ſind inbrünſtig-leidenſchaftlich ergriffen von all den Welt- und Menſchheitsbeglückungsplänen des Jahrhunderts, aber dieſe Ideen und Ideale, ſo mächtig ſie das Gemüt erregt haben, ſind doch noch nicht vollkommenſtes Eigentum der jungen Dichter, ſie ſind angeleſen und anerſchwärmt, aber noch nicht wahrhaft erworben, noch nicht durch das Ich hindurchgegangen und umgeformt. Daher hat das geiſtige Leben etwas Chaotiſch-Wüſtes, bald Nebelhaft-Verſchwommenes, bald Fratzig-Verzerrtes an ſich, und die großen Fortſchritte, welche die Entwickelung der neunziger Jahre bringen wird, liegen weſentlich eben nach der Seite des Intelligenten, des Ideellen und Idealen.

Wie Leiſewitz, der Verfaſſer des „Julius von Tarent“, ſo wies auch der deutſchſchreibende Däne H. W. von Gerſtenberg (1737—1823), der

mit den „Gedichten eines Skalden“ Klopſtock zu ſeiner Bardenpoeſie angeregt hatte, durch ſeinen „Ugolino“ (1768) auf das naturaliſtiſche Drama hin. Der Form nach ſtreng franzöſiſch-klaſſiciſtiſch ſchlägt dieſe Dichtung doch ſchon einen kraftgenialiſchen Ton an und ſchwelgt in einer weitſpurigen Malerei pſychologiſch-pathologiſcher Zuſtände. In der Poeſie des Livländers Jakob Michael Reinhold Lenz, geb. am 12. Januar 1751 zu Seßwegen, prägt ſich dann bald die echte Kunſt des Sturmes und Dranges, in all ihrer Größe und all ihrer Unfertigkeit, vielleicht am charakteriſtiſchſten aus. Dem jungen Goethe ſtand er freundſchaftlich nahe; niemand ſteht dieſem aber auch künſtleriſch näher, kein anderer erreicht ihn ſo ſehr an Urſprüng-

J. M. R. Lenz.
Nach einer Handzeichnung von Pfenninger.

lichkeit und urwüchsiger Frische, an genialischer Intuition, kurz an allem Jung-Goethe'schen, wie Lenz. Und ein paar Jahre lang durften sich die Zeitgenossen wirklich fragen, wer von den beiden Kampfgenossen der größere sei. Ja, man darf sehr ernsthaft die Frage aufwerfen, ob nicht im Reinkünstlerischen Lenz zuerst mehr auf Goethe eingewirkt habe als umgekehrt. Er spielt neben dem Vollender unserer Poesie eine ähnliche Rolle, wie sie Marlowe neben Shakespeare gespielt hat. Früh zerrüttete der Wahnsinn seine Kräfte und endete schon 1777 seine Laufbahn als Dichter. Doch schleppte er siechen Geistes das Leben noch weiter fort, bis er am 23. Mai zu Moskau im Elende starb. Noch erhellt sich zuweilen die Nacht, die über ihm lag, doch nur Bruchstücke und Trümmer säumen den letzten Teil dieses Weges. Lenz gehört zu den rätselhaftesten Dichtern der Weltlitteratur. Groß setzt er ein wie Goethe, nur zuckt es schon früh wie das ferne Leuchten des Irrsinns durch seine Poesie. Toll-barocke Einfälle vernichten den großen Eindruck der Natur und Wahrheit, den seine Kunst der Charakteristik und Gefühlsdarstellung sonst vielfach erweckt. Seine sozialen Dramen aus dem bürgerlichen Leben der Zeit, „der Hofmeister" und „die Soldaten" werden immer zu den besten Erzeugnissen einer naturalistischen Kunst zählen, welche in der Darstellung des Alltagswirklichen aufgeht. Groß ist die Ideenwelt nicht, allerhand Tendenziöses, aus den pädagogischen und anderen Bewegungen der Zeit, wird ziemlich äußerlich hineingetragen, so daß man fühlt, wie sehr bei dem Dichter das ganze Schwergewicht auf dem reinen Künstlerisch-Sinnlichen liegt, daß er nicht vom Gedanklichen und Verständigen, sondern dem Lebendig-Geschauten und Gefühlten ausgeht. Der Roman „der Waldbruder", das ausgereifteste Werk blieb ein Torso. Die Lyrik ist echte Gelegenheitslyrik im Goethe'schen Sinn, doch bleibt sie vielleicht zu sehr im Gelegenheitlichen und Subjektiven stecken. Sie kommt im einfachsten und kunstlosesten Gewande und verzichtet, ihrer inneren Wahrhaftigkeit sich bewußt, auf jeden äußeren Schmuck. Aber die Zukunft muß sie erst noch als die urdeutscheste lyrische Form verstehen lernen, die wie die Formsprache des jungen Goethe am freiesten ist von allem gelehrt-ausländischen Wesen. Ein anderer Jugendgenosse Goethe's, Heinrich Leopold Wagner (1747—1779) hat mehr die Art eines Nachahmers an sich. Seine „Kindermörderin" behandelt bekanntlich den gleichen Stoff wie die Goethe'sche Faust-Gretchentragödie. Beide Werke können als Marksteine in der Entwickelungsgeschichte unserer damaligen Poesie angesehen werden, wie sie von der Prosa zum Vers, von der Darstellung des Zeitlich-Beschränkten und Alltäglich-Wirklichen zur Gestaltung des Allgemein-Menschlichen und Ewig-Wahren, aus einer geistigen Thalwelt zu reinsten Höhen menschlicher Weisheit emporsteigt. Auch der Maler Friedrich Müller (1749—1825) wird mehr von der Zeit bestimmt und getragen, als daß er die Zeit trägt. Sein „Faust"- und sein „Genovefa"-Drama

Fr. Maximilian von Klinger.

verraten Talent und Geſchick und ſpiegeln treu und charakteriſtiſch den allgemeinen Typus der neuen Poeſie wieder, während ſeine pfälziſchen Idyllen wohl beſſer noch als die Voſſiſchen den Realismus deutſchen Landlebens zum Ausdruck bringen. Eine geiſtige Entwickelung war von dieſen Dramatikern der Genieperiode außer Goethe und Schiller nur noch dem Frankfurter Fr. Maximilian Klinger (1752—1831) beſchieden, der als ruſſiſcher Generallieutenant zu Dorpat ſtarb. Von dem Titel ſeines Dramas „Sturm und Drang“, den Chriſtoph Kaufmann, der Apoſtel Lavaters erfunden hatte, erhielt die ganze litterariſche Bewegung ihren Namen. Die zarten Künſtlernerven eines Lenz beſitzt er nicht; aus groberem Stoffe geformt, eine thätig-willenskräftige und praktiſche Natur betont er von ſeinen Genoſſen am meiſten das Moraliſch- und Stofflich-Tendenziöſe. Er will die Ideen der revolutionären Jugend verkünden und fühlt ſich als Reformator, der nur ſtatt der Kanzel die Bühne beſteigt. Das Naturfriſche, Eigenartige und Neue, die Delikateſſen und charakteriſtiſchen Feinheiten, das eigentlich-groß Dichteriſche geht dabei verloren; ſeine Geſtalten ſind viel derber und grober als die Lenz'ſchen, gemacht koloſſaliſche Kuliſſenreißer, die nicht wie die Goethe'ſchen, Lenz'ſchen und ſelbſt Wagner'ſchen Figuren einfach und natürlich reden, ſondern pathetiſch-bombaſtiſch und aufgeblaſen deklamatoriſch. Den großen, aber auch den harten holzſchnittmäßigen und übertriebenen Charakter behalten ſie auch ſpäter bei, als die überſchwänglichen Stimmungen dieſer Jahre längſt überwunden waren. Unſere landläufige Litteraturgeſchichte bringt die Poeten dieſer Zeit alle unter einen Hut und ſpricht bei jedem in gleichem Ton von einer Dichtung der Übertreibung und des Schwulſtes. Aber in Wahrheit herrſchen die lebendigſten Unterſchiede zwiſchen der Richtung Lenz und Goethe einerſeits, Klinger und Schiller andererſeits. Und wenn eine Kunſt dem Bombaſtiſchen fremd und fern gegenüberſteht, ſo iſt es gewiß die Lenz-Goethiſche. Durch die männliche Tüchtigkeit ſeines Weſens, ſeine ganze Charakterfeſtigkeit

arbeitet ſich Klinger aus den Strudeln dieſer wilden Zeit empor, von denen ſo mancher verſchlungen wurde, und das urſprünglich Nüchterne, das Gut-Bürgerliche und Moraliſch-Ehrenfeſte kommt dann auch in ſeiner ſpäteren Dichtung, vor allem in ſeinen Romanen reiner und reifer zur Geltung. Auch er kehrt im Drama von Shakeſpeare zum griechiſch-franzöſiſchen Stil wieder zurück.

Die Gegenſätze in den Künſtlernaturen eines Lenz und eines Klinger traten nicht minder bei Herder und Leſſing hervor, und ſie wiederholen ſich in den Erſcheinungen Goethe's und Schillers. Es iſt keine Frage, wo das elementar-äſthetiſche Anſchauen und Erfaſſen der Welt am reinſten ſich durchgerungen hat. Leſſing, Klinger und Schiller kommen doch immer wieder zuletzt auf jene etwas ängſtliche Kunſt zurück, der wir in der bisherigen Entwickelung der Weltlitteratur immer wieder in allen Formen begegnet ſind: auf eine Poeſie von geringerem Selbſtvertrauen, die ſich im Mittelalter als Magd der Kirche und der Theologie verdingte und das aufſtrebende Bürgertum um einen Unterſchlupf bat, weil ſie gar ſo viele nützliche und wiſſenswerte Dinge lehren könne. Aber auch der junge Schiller ſah noch in der Schaubühne vor allem die moraliſche Anſtalt. Die reine Luſt an der Erſcheinung, an Farbe und Form, an Klang und Ton, die ganz urſprüngliche, künſtleriſche Geſtaltungs- und Schöpferfreude hatte Europa einmal in den Tagen der Renaiſſance kennen gelernt. Aber nach dem Hingang der Arioſt und Shakeſpeare war dieſe Errungenſchaft wieder verloren gegangen. Weder die Corneille und Boileau, noch auch die Milton und noch weniger die Voltaire wußten das Gut zu würdigen und zu erhalten. Und der deutſchen Bildung war es bisher völlig fremd geblieben.

Aber jetzt entdeckte ſie es für ſich, entdeckte den reinen Kunſtgeiſt der Renaiſſance für Europa von neuem wieder. Nichts war damals in der Seele des deutſchen Volkes ſo mächtig, wie ein poetiſches Wollen und Fühlen, und in all den Gärungen des Geiſteslebens verſpürt man den Genius des Dichteriſchen als die erregende Kraft. Schon in Wieland war der heiter oberflächliche Arioſt neu erſchienen, der elegante Formaliſt, der rein ſinnliche Atelierkünſtler. Aber von dieſem rein Sinnlichen gingen auch die unmittelbarſten und innerlichſten Poeten des „Sturmes und Dranges“ aus; doch wollten ſie ſchon mehr als nur eine Wieland'ſche Atelierkunſt. Sie ſuchten nach jener Darſtellung der Totalität des Geiſtes- und Seelenlebens, von dem die „Magier“ und die „Unbewußten“ jener Jahre redeten. Nur überwog die Freude am Sinnlichen die am Geiſtigen, nur faßten ſie ſo ſehr das Bild ins Auge und verſenkten ſich derartig in den Genuß der Erſcheinungen, daß ſie verwirrt von der Fülle der Eindrücke die zuſammenfaſſenden Begriffsbildungen, die Ideen und Ideale darüber vergaßen. Die anderen hingegen, die Leſſing und Klinger, welche mehr die Tendenz- und

Verstandeskunst der französisch-klassicistischen Periode fortsetzten und von dem Gedanken zur Erscheinung hinsuchten, welche mit Pumpen und Röhrwerk arbeiteten, gaben nur zu abgezogene und sinnlich verkümmerte oder zu schwulstige Gestalten. Den Weg der Vollendung aber, den Weg vom Sinnlichen zum Geistigen, von den Erscheinungen zu den Idealen fand Johann Wolfgang Goethe.

Das elementare dichterische Empfinden der siebziger Jahre ist bei ihm in stärkster Kraft vorhanden, und was in dieser Frühlingszeit unserer neuen Poesie ersehnt und erhofft wurde, all das Naive und Ursprüngliche, das Frische und Unmittelbare, das Neue und Genial-Eigenartige, das Germanisch-Nationale und -Volkstümliche bringt die Poesie des jungen Goethe am reinsten und lebendigsten zum Ausdruck. Am 28. August 1749 ward er zu Frankfurt a. M. geboren und genoß das ebenso große wie seltene Glück einer „leider ganz und gar regellosen" Erziehung, die den Knaben fast ganz sich selber überließ und vielleicht nicht wenig dazu beitrug, daß er mit so eigenen Augen die Welt ansah, so ungebrochen und seinem Ich vertrauend, so frei und so vorurteilslos durch das Leben dahinging. Und er wuchs in günstigeren sozialen Verhältnissen heran als fast all die mitstrebenden Genossen, die Herder und Lenz, die Klinger und Voß, die Bürger und Schiller. Er hatte nicht wie diese mit der dem Künstler empfindlichsten und rohesten Lebensmisere zu kämpfen; ihn umfloß die behaglichere Wärme gesicherten patricischen Wohlstandes. Die Frohnatur der Mutter durchleuchtete das Haus, und so hielt das Schicksal das allzu Verbitternde, Drückende und Enge von ihm fort, das in den bürgerlichen Kreisen des damaligen Deutschland noch herrschte, und von dem wir noch erfahren werden, wie schwer es auf der Kunst lastete. Auch daß er schon als Sechzehnjähriger die Universität bezog und dem Elternhause entrückt ward, mochte die große Selbständigkeit und Ichkraft seines Wesens, welche sein ganzes Leben so mächtig durchleuchteten, befestigen und stärken. In Leipzig (1765—1769) und Straßburg (Frühjahr 1770 bis August 1771) verbringt er seine Studienjahre. Dort schreibt der werdende Poet noch Verslein und Lustspielchen im herrschenden Geschmack der Anakreontiker und des französischen Schäferrokokos, aber in Straßburg verspürt er dann mächtig den Hauch der neuen Zeit und der neuen Kunst. Herder selbst führt ihn in deren Verständnis ein, und rasch wird der Jüngling zum Bekenner Ossians und Homers, Shakespeare's und des Volksliedes. Auch das Weib greift früh in sein Leben ein. Und er bleibt ihm kein Petrarkischer Schwärmer und platonisch verzückter Anbeter gegenüber. Käthchen Schönkopff, das Leipziger Wirtshaustöchterlein, lehrt ihn das Küssen und Zanken, tiefer aber greift die Liebe der Pfarrerstochter von Sesenheim, der gretchenholden Friederike Brion, in seine Seele hinein. Wie weit die beiden miteinander kamen, möchte klatschsüchtig unsere Alexandrinische Litteraturgeschichte enthüllen. Als wäre es nicht genug, zu wissen,

wie ſich die Geliebte in dem Innern des Liebenden abſpiegelte, nicht was ſie war, ſondern was ſie dem Dichter war. Und ſein ganzes Leben hindurch

Johann Wolfgang von Goethe.
Gemalt von G. O. May im Juli 1779.

begleitet ihn ein lockender Reigen anmutsvoller Frauen und Mädchen. Friederikens Bild wird zunächſt verdrängt von dem Bildnis Lottens Buff,

das ſeinen Wetzlarer Aufenthalt (1772) erhellt, dann ſchmachtet er zu Frankfurt (1773—75) in den Feſſeln der koketteren Lili Schönemann und koſtet zuletzt, ſeine Lehr- und Wanderjahre abſchließend, in Weimar die

Goethe's Geburtshaus in Frankfurt a. M. nach dem Umbau von 1755,
jetzt großer Hirſchgraben Nr. 23.

große Leidenſchaft ſeines Lebens in der Liebe zur Frau von Stein aus. Doch durch all die Lüſte und Leiden der Liebe, durch all die Wonnen und Bitterniſſe des Daſeins ſchreitet er als der alles beſiegende Künſtler dahin.

Er überwindet die Schmerzen und genießt doppelt die Freuden, indem er ſie objektiviert und geſtaltet. Das Weib aber in der idealen Auffaſſung

Das Goethe'ſche Familienbild von J. K. Seekatz vom Jahre 1762.
Im Vordergrunde Goethe's Eltern. rückwärts Goethe als Knabe nebſt ſeiner Schweſter.

Digitized by Google

der germanischen Rasse hat er wie kein anderer dargestellt. Und er hebt es nicht über das Irdische empor, sondern wie Bürger erschaut er es in der vollen und frischen Sinnlichkeit seiner Natur. Aber das Goethe'sche Mädchen, auch wenn es nur die Genossin einer Nacht ist, erscheint von zarterem Bau und Wuchs als die derbere Dienstmagd Bürgers. Mit dem lockendsten Zauber verklärt er die irdisch-sinnliche Gestalt, und immer ist es ein Dankbarer und Liebender, der mit Ehrfurcht von der Freundin, mit leuchtendem Auge von der Geliebten redet.

Die Jahre 1773, 1774 und 1775 sind die früchtereichsten, gewaltigsten Jahre im Leben des jugendlichen Goethe; das Titanisch-Geniale der Sturm- und Drangperiode, das impulsive Fühlen und Wollen, die Überschwänglichkeiten und die ganze zusammengehaltene echte Kraft der Zeit lodert in den mächtigsten Flammen aus seinen Werken hervor: dem „Götz von Berlichingen", den „Leiden des jungen Werther", den in dieser Zeit entstandenen lyrischen Gedichten und Bruchstücken des „Faust". Und auch in das Breite und Weite drängt sein übervoller Geist. Nicht nur viel schafft er, sondern auch vieles. Spielend überwältigt der Dichter, welcher im „Götz" und „Faust" die germanische Naturformensprache intuitiv in ihrem tiefsten Wesen erfaßte, im „Clavigo" auch die engere Kunst- und Verstandesform Lessing'schen Gepräges und schreibt das Drama nach Vorschrift und Regel. „Stella" entsteht, „ein Schauspiel für Liebende", kaum ein Werk des künstlerischen, aber um so mehr des moralischen Titanismus, der an den Fesseln der alltäglich-bürgerlichen Sittengesetze rüttelte. Und köstlich frische, satirisch-mokante Fastnachtsspiele im Hans Sachs'schen Stile sprießen hervor, die Farce „Götter, Helden und Wieland", welche mit germanischer Derbheit und Gesundheit und dem Übermut der Jugend die schönfrisierten, dünnwadigen Salon- und Modegriechen des guten Wielands lachlustig verspottete.

Am 7. November 1775 traf Goethe in Weimar als Gast des dortigen Hofes ein, der, einer der wenigen deutschen Höfe der damaligen Zeit, der deutschen Litteratur Neigung entgegenbrachte und es gewagt hatte, mit dem französischen Geschmack zu brechen. Ein ernsterer Freundschaftsbund verknüpft ihn bald mit dem jungen Herzog Karl August, und aus dem Dichter ward im Juni 1776 ein Geheimer Legationsrat. Höhere Ehren folgten bald und 1782 auch der Adelstitel. Der Dichter war in das praktische Leben eingetreten, Regierungs- und Amtsgeschäfte, die er sehr ernst nahm, drangen auf ihn ein, und berechtigt war die Sorge, daß der Dichter an dem Hofmann und dem Staatsbeamten zu Grunde gehen könne. Es liegt auch über den zehn ersten Jahren des Weimarer Aufenthalts eine graue Wolke, die in all das Äußerlich-Frohe und Glänzende hineinschattet. Das Mächtig-Sieghafte und Titanische, mit dem der Dichter im ersten Ansturm alles niedergeworfen hatte, verkümmert in dieser Zeit. Das alte Feuer brennt nicht mehr so hell. Mühsamer schleppt sich die Produktion hin.

Nichts Großes will recht fertig werden, weder der „Egmont“, der ſchon in Frankfurt angefangen war, noch der „Wilhelm Meiſter“, an deſſen erſten vier Büchern der Dichter von 1778 bis 1783 arbeitet. Vieles bleibt Bruchſtück für immer („Die Geheimniſſe“, „Elpenor“); die „Iphigenie“ aber und der „Taſſo“ wurden, wie ſie zuerſt in dieſer Zeit entſtanden, ſpäter von Goethe ſelber verworfen. Am reinſten leuchtet ſein Genius auch noch jetzt aus den lyriſchen Poeſien hervor, die Allerköſtlichſtes bergen, und in dem kleinen Drama „Die Geſchwiſter“ zeigt er die ganze Delikateſſe ſeiner Charakter-Zeichnung. Im allgemeinen wirkt der Geiſt fort, der in den erſten großen Jugendwerken lebte, der Geiſt des Naturalismus und des National-Volkstümlichen. Aber es bereitet ſich auch eine neue Entwickelung langſam vor. Und dieſes Hangen zwiſchen Altem und Neuem weckt die verdrießlichen Stimmungen. An dem ganz Urſprünglichen, an der elementaren Friſche hat der Dichter einiges eingebüßt. Er iſt klüger und einſichtiger geworden, doch auch nüchterner und trockener. Er ſcheut vor dem Jugendlichen, Maßloſen und Ungebundenen zurück und lernt im Umgang mit Hof und Geſellſchaft auf Form, Regel und Etikette halten. Im Leben wie in der Poeſie.

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung

wird heute

Donnerſtags, den 3ten Februar, 1780,

zum letztenmale aufgeführt:

Götz von Berlichingen

mit der eiſernen Hand.

Ein Schauſpiel in fünf Aufzügen, von Göthe.

Personen:

Der Anfang und Inhalt der Auftritte iſt beym Eingang bey 4 Sous zu bekommen.

Der Anfang iſt punkt um halb 6 Uhr.

Morgen iſt der erſte und letzte Ball en Masque.

Hamburger Theaterzettel zu „Götz von Berlichingen“.
Aufführung am 8. Febr. 1780 unter Schroeders Direktion.

Die beſtimmenden Charakterzüge der Goethe'ſchen Jugendpoeſie findet man auch bei den Genoſſen vom „Sturm und Drang“, den Bürger, den Lenz, Klinger und Herder. Sie iſt aufs innigſte verwachſen mit all den Ideen, Gefühlen und Stimmungen der Zeit und lebt von ihrem Saft und Blut. Aber man vermag doch ſchon herauszufühlen, was ihn über die

Mitstrebenden hinausführen wird. In seinem Wesen und in seiner Poesie liegt von vornherein etwas Freieres und Unbefangeneres; der ganze geistige Organismus erscheint feiner und vornehmer. Das Auge leuchtet in größere Weiten und Tiefen hinein. Das Barock- und Sonderbar-Originelle, das so viele in der Zeit verwirrt und zuletzt doch nur der Ausfluß eines verkrüppelten und einseitigen Innenlebens ist, hält ihn nicht in seinem Bann.

Deutlich zeigt sich vielmehr jener gesunde Eklekticismus, der all den großen Weltdichtern eigen ist, und der mächtige Objektivitätsdrang seiner Natur, doch verbunden mit einem lebendigen, selbstherrlichen Ichgefühl. Das alles deutet auf die große Entwickelungsfähigkeit seines Geistes hin, das wunderbar Proteusartige, die Universalitäten seines Schaffens, während die neben ihm Wirkenden zumeist ins Enge sich verlieren und einen Acker von geringem Umfang bebauen. Er lebt ganz in der Modernität seiner Zeit, doch klebt er viel weniger als die Bürger, die Lenz, die Wagner, an dem stofflichen Realismus und Naturalismus der Periode fest, der wie der englische Roman die Sitten und Gebräuche der Zeit, kurz das Außenleben wesentlich schilderte. Gleich mit seinem „Götz" kam er über das Gedrückte, Enge und Dumpfe, die Familienstubenpoesie des „Sturmes und Dranges" heraus. Er schildert keine mehr oder weniger beschränkten und in ihrer Beschränktheit immer etwas verdrießlichen Alltagsmenschen, sondern einen begeisternden Helden. Und auch in seinem „Werther" erhebt er sich ähnlich wie Klopstock gleich über den beschreibenden Realismus empor und drängt in das tiefste Innenleben der Periode hinein. Er steht dem Stoff als Lyriker gegenüber und giebt ihm eine über das Beschränkt-Zeitliche hinausreichende Ausprägung. Er erzählt eine einfache Liebesgeschichte, und die Schilderung der Gefühle wird ihm zur Hauptsache. Dagegen tritt die Schilderung der Zeitbegebenheiten und Zustände zurück. Goethe wirkt daher von den Dichtern des „Sturmes und Dranges" am wenigsten tendenziös, und all das Moralische und Belehrende setzte sich am elementarsten in reine künstlerische Objektivität um. Und doch läßt er uns durch die Darstellung des Wie der Gefühle das innerlichste Wesen seiner Zeit unmittelbarer und tiefer verstehen, als das der ausführlichste kultur- und sittengeschichtliche Roman vermöchte.

Darum kommt er auch in der Form schon weit über die anderen hinaus. Sie ist sicherer und konzentrierter. Sie faßt das Große und Bedeutende schärfer auf und stellt es klarer hin. Da läuft nicht, wie bei Bürger und Klinger, eine gehoben leidenschaftliche Sprache plötzlich in platte Prosa weitschweifig und verwässert aus, und sie überwindet auch das allzu Simple der Lenz'schen Dichtung, die in der subjektiven Zufälligkeits-Gelegenheitsdichtung übermäßig stecken blieb. Die ausgesprochene Vorliebe für freie Rhythmen und für den sogenannten Knittelvers, den urwüchsigsten der deutschen Verse, beweist auch den sichersten Instinkt für national-volkstümliche

Kunstformen und die Abkehr von aller gelehrten und ausländischen Poeterei. Am Weimarer Hofe hatte Goethe den Geschmack an den Kraftgenialitäten seiner Jugend allmählich verloren und sie zum Teil als Roheiten empfinden gelernt. Und als er aus Italien heimkehrte, da stand vor seiner Seele eine ganz neue Kunst. Um so verdrießlicher blickte er drein, daß in der deutschen Poesie die Geister noch fortspukten, die er selber aus seinem Innern gebannt hatte. Vor allem war es ein junger schwäbischer Dichter, Friedrich Schiller, am 10. November 1759 zu Marbach geboren, der an Wildheit und Bombast, aber auch an hinreißender Leidenschaft und Gewalt alles Bisherige schien übertreffen zu wollen, die Stimmung in den Jahren des Goethischen Titanismus erneuert und im Sturm die Herzen der Jugend erobert hatte.

Und was weder Goethe noch den mit ihm wirkenden Genossen eigentlich gelungen war, das erstürmte dieser Jüngste im ersten Anlauf: die Bühne. Gewiß waren auch das Theater und die Schauspielkunst vom Geiste der neuen Zeit nicht unberührt geblieben. Wie die Poesie nahmen sie in dieser Zeit den gewaltigsten Aufschwung. Wohl war das Hamburger Nationaltheater, an dem Lessing als Dramaturg gewirkt hatte, nach kurzem Bestehen wieder eingegangen, aber der ideale Geist, der diese Nationaltheaterbewegung hervorgerufen, wirkte weiter fort und hob das Selbstbewußtsein und das Ansehen des Schauspielerstandes. Selbst nach Wien griff er herüber, wo die alte Hanswurstkomödie ihre stärkste Festung besaß; lag doch auch das geistige Leben zu jener Zeit in den Habsburger Ländern tief darnieder und nahm nur geringen Anteil an den großartigen neuen künstlerischen Bestrebungen. Die Jesuiten Denis und Aloys Blumauer (1755—1794), letzterer eine Art von Wielandschüler, welcher die „Äneis" travestierte, waren die Zierden des österreichischen Parnasses. Doch hatte es angefangen, allmählich auch hier zu tagen. Joseph von Sonnenfels (1733—1817) stand an der Spitze der Aufklärungspartei, welche dem Neuen Bahn zu brechen suchte, und eröffnete den Kampf gegen das Hanswursttheater, sowie für das regelmäßige Schauspiel. Das Burgtheater wurde 1776 von Joseph II. zum Hof- und Nationaltheater gemacht, und die französische Schauspielkunst überließ der deutschen das Feld. Im hellsten Lichte aber strahlte noch immer das Theater in Hamburg. Aus einem Kreise glänzender Talente hob sich hier als der Erste Friedrich Ludwig Schroeder hervor (1744—1816). Dem Eckhof'schen Verstandes- und Nüchternheitsrealismus gegenüber vertritt er die Kunst der Genialität und Unmittelbarkeit, wie sie die neue Zeit geweckt hatte. Zu Eckhof verhält er sich, wie Goethe zu Lessing. Und er blieb dem nationalen naturalistischen Stile Shakespeare's und des Sturmes und Dranges auch dann treu, als die Dichtung in die Fahrwasser des Klassicismus zurückkehrte. Schroeder eroberte den wiedererweckten Shakespeare für die deutsche Bühne. Er selber und zahlreiche ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen verbreiteten das

Verſtändnis für den großen William und für den neuen Darſtellungsſtil bald über alle großen deutſchen Bühnen. Auch dem deutſchen Sturm- und Drangdrama hatte Schroeder Teilnahme entgegengebracht und verſucht, das Publikum dafür zu gewinnen. Doch nur mit geringem Erfolg. Es bedurfte noch eines Schillers, bevor die nüchternere Leſſing'ſche Richtung die Oberherrſchaft verlor.

In kleinbürgerlichen Verhältniſſen war der Dichter herangewachſen und in einem harten und deſpotiſchen Schulzwange aufgezogen, und zwar in der Militärakademie des Herzogs Karl Eugen, eines der halb aufgeklärten kleinen Tyrannen, welche ihren Unterthanen die Bildung mit der Peitſche einbläuen wollten. Vom Januar 1773 bis Dezember 1780 ſaß der Knabe und Jüngling in dieſer Zuchtanſtalt, auf den mediziniſchen Beruf ſich vorbereitend, bis er als Regimentsarzt die Schule verließ. Aber die revolutionären Geſinnungen der Zeit hatten auch bei ihm ſchon Wurzel gefaßt. Aus dem Plutarch ſog er die Begeiſterung für antike Republikanertugenden und die Republik überhaupt, Rouſſeau weckte alle ſchwärmeriſchen Gefühle in ihm, die Begeiſterung für die Natur, für Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit, und Shakeſpeare wirkte auf ſeine naturaliſtiſchen Kunſtneigungen. Zugleich bildete ſich ſeine Poeſie an den pathetiſch-erhabenen, deklamatoriſch-bombaſtiſchen Erzeugniſſen der Klopſtock'ſchen Richtung, wie ſie u. a. ſein Landsmann, der unglückliche Schubart, vertrat.

F. L. Schroeder.

Mai 1781 erſchienen „die Räuber“ im Druck, und am 13. Januar 1782 gingen ſie zum erſtenmal über die Bretter des Nationaltheaters zu Mannheim, das unter der Leitung des Freiherrn von Dalberg einen großen Aufſchwung genommen hatte. Die beſten Kräfte des jüngſten ſchauſpieleriſchen Nachwuchſes, ein Iffland, Beil und Beck wirkten hier zuſammen. Der Erfolg des jungen Dichters war der gewaltigſte. Und gewiß konnten „die Räuber“

Digitized by Google

die Gemüter damals aufs tiefſte erregen. Noch hatte niemand ſo rückſichtslos den politiſch-revolutionären Stimmungen der Zeit Ausdruck gegeben, und noch niemand ſo jugendlich-ſchwärmeriſch überzeugt von der Herrlichkeit der Freiheit und der Tugend geſprochen. Dieſer Dichter war der echteſte Sproß des Zeitalters der Moral, und all ſeinem moraliſchen Titanismus fühlte man es an, wie ernſthaft es ihm um Sittenpredigt und Sittenbeſſerung zu thun war, welch ein echter Idealiſt, welch ein edler, ſympathiſcher Menſch in ihm ſteckte, und wie ſein ganzes Weſen erglühte, wenn er das Wort Menſchheitsglück ausſprach. Das war freilich nicht die Künſtlernatur eines Goethe, welche aus dem Streite herausführte, ſondern ein von Leidenſchaften erglühender Parteimenſch, der zum Kampf und zu Thaten aufrief. Ein Tropfen Robespierre-Blutes floß in ſeinen Adern. Durch all den Schwulſt und Bombaſt aber, das Wilde und Wüſte und die äußerſten Übertreibungen des Stürmiſch-Drängeriſchen ließ ſich eine ungewöhnlich ſtarke dichteriſche Begabung erkennen; vor allem jedoch ein noch überlegenerer Kunſtverſtand, eben das alſo, was dem jüngeren Drama am meiſten abging. Ein Kompoſitionsgenie allererſten Ranges kündigte ſich an. Und ſchon in dem dritten Bühnenwerk, welches er ſchrieb, in ſeinem reifſten und tiefſten Jugendwerke, in der „Kabale und Liebe“ hatte er große Fortſchritte nach der Kunſt der Charakterzeichnung hin gethan und etwas von der Goethe'ſchen Hingabe an die Erſcheinung, ein Stück von jener ruhigen Naturbeobachtung und objektiven Geſtaltung gewonnen, von dem Wirklichkeitsſinn, welche den ſchönſten Beſitz der Sturm- und Drangdramatiker ausmachten. Bis dahin war ihm ſelbſt ein Wagner in dieſer Hinſicht überlegen geweſen. Das ſoziale Schauſpiel

A. W. Iffland als Schauſpieler.

großen Stils aber, das wie bei Leſſing über die Familienſtube weit hinausgewachſen war, erreichte mit dieſem Werke einſtweilen ſeinen Abſchluß und ſeinen Höhepunkt.

Am 15. April 1784 war „Kabale und Liebe“ zum erſtenmale in

Friedrich Schiller.
Nach dem Gemälde von G. v. Kügelgen und dem Stich von H. Loedel.

Digitized by Google

Mannheim aufgeführt worden. Hier hatte Dalberg Schiller im Juli 1783 auf die Dauer eines Jahres als Theaterdirektor angeſtellt, nachdem ſich dieſer am 22. September 1782 heimlich durch die Flucht der Gewalt des Herzogs Karl Eugen entzogen hatte. War ihm doch verboten worden, fernerhin noch etwas zu ſchreiben, und mußte er doch auch bei ſeinen Geſinnungen auf Schubarts trauriges Los gefaßt ſein. Von 1785—1787 genoß der Dichter die Gaſtfreundſchaft J. G. Körners, des Vaters des Sängers von „Leyer und Schwert“, lebte zu Leipzig und Gohlis, zu Dresden, Loſchwitz und Tharandt und vollendete ſeinen „Don Karlos“, welcher die Jugendperiode ſeines Schaffens abſchließt. Die Dichtung trägt, ähnlich wie die Goethe'ſche Poeſie aus dem erſten Weimarer Jahrzehnt, Übergangscharakter an ſich und hat etwas Schwankendes, Zwieſpältiges und nach beiden Seiten hin Unfertiges an ſich. Sie nimmt ſchon den Anlauf zur Schiller'ſchen Geſchichtstragödie und atmet doch in einer Beziehung mehr vom Geiſt der engen bürgerlichen Familienſtubenpoeſie als „Kabale und Liebe“; andererſeits bleibt die in der Geſtalt des Marquis Poſa verkörperte politiſch-philoſophiſche Tendenz in bloßer Rede ſtecken

Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar.

und geht äußerlich neben der Haupthandlung einher. Auch die Kompoſition hat etwas Wirres an ſich und verſtimmt durch zu viel kleinliches Intriguenweſen. Doch iſt unverkennbar das Streben nach einer höheren Weltanſchauung und philoſophiſchen Auffaſſung der Dinge, nach einer tieferen und feineren, erfahrungsreicheren Charakterzeichnung und nach einem Stil der Würde und Gefaßtheit.

Goethe und Schiller ſchlugen neue Wege ein, die Lichter eines Lenz, eines Wagner, eines Maler Müller erloſchen, die revolutionären Ideen aber, aus denen die jugendlich gärende Poeſie dieſer Zeit mit am meiſten Nahrung geſchöpft hatte, erſchienen durch die Ausſchreitungen der franzöſiſchen Revolution bloßgeſtellt. Ein anderer Geiſt zog in die Litteratur ein. Aber auf der Bühne und in der Unterhaltungslitteratur ſuchten die kleinen litterariſchen Alltagsſeelen noch eine Weile für ſich die großen Erregungen auszunutzen, welche Goethe mit dem „Götz“ und dem „Werther“ und Schiller mit den „Räubern“ hervorgerufen hatte. Das Ritterdrama polterte auch weiter über die Bretter des Theaters, geführt von Graf Törrings „Agnes Bernauerin“ und Babo's „Otto von Wittelsbach“; die Vulpius, Cramer und Spieß aber ſorgten durch Räuber-, Ritter- und Geſpenſterromane für den Geſchmack der Menge, welche den großen Schöpfungen der Zeit dumpf und ſtumpf gegenüberſtand.

Der Klaſſicismus.

Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſche noch keine Nation ſind“, hatte Leſſing am Schluſſe ſeiner Dramaturgie, beim Zuſammenbruch des Hamburger Unternehmens, ausgerufen. Über den gutherzigen Einfall, den Deutſchen eine national-volkstümliche Poeſie zu verſchaffen . . . . hätte man jetzt noch einmal ausrufen können, da der alte Geiſt der Gelehrten- und Nachahmungspoeſie noch einmal in unſerer Kunſt zum Anſehen gelangte.

In dem Kampf gegen den franzöſiſchen Klaſſicismus hatte auch Leſſing die tiefſte Urſache nicht erkannt, aus der das Irrige dieſer Poeſie der äußeren Regel und Form zum erheblichen Teil hervorging. Wir haben geſehen, daß jener Klaſſicismus nichts als eine neue Entwickelungsform der akademiſchen Kunſt war, die von Anfang an auf breiter Straße durch die Geſchichte der neueren europäiſchen Dichtung dahinzieht und den Geiſt und die Form der helleniſch-römiſchen Kunſt der Kunſt der neuen Völker aufzwang. Ob dieſe Poeſie nun in der nationalen Sprache auftrat oder gleich auch, ihr gelehrtes Weſen vollkommen entſchleiernd, in lateiniſcher Sprache, das machte keinen erheblichen Unterſchied aus.

Jede Zeit rühmte ſich, nun erſt den „echten Geiſt der reinen Antike“ erkannt und erobert zu haben, und ſah mit Geringſchätzung auf die Vergangenheit herab, die ſich ein ſo vollkommen falſches Bild von dieſem echten und wahren Geiſt gemacht hatte. So waren von Petrarca die mittelalterlichen Vorſtellungen berichtigt worden; beſſerer Erkenntnis rühmte ſich dann wieder der Humanismus, als er auf ſeiner Höhe ſtand, und Malherbe, Boileau, Corneille und Racine ſpotteten über die Ronſards und die Klaſſiciſten der Renaiſſancezeit. Da kann es nicht wunder nehmen, daß jetzt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Malherbe und Boileau, die Corneille und Racine an der Reihe waren und ſich ſkalpieren laſſen mußten. Wieder einmal erkannte die Wiſſenſchaft, daß dieſe armen Menſchen von der Antike ganz unklare und thörichte Anſchauungen ſich gemacht hatten, und beherrſcht von dieſer Wiſſenſchaft, ſprechen wir noch heute allgemein geringſchätzig von dem franzöſiſchen „Pſeudoklaſſicismus.“

Der neue, „nun erſt echte und reine“ Klaſſicismus des 18. und 19. Jahrhunderts hat über dieſen Pſeudoklaſſicismus die bitterſten Urteile gefällt, aber dabei gänzlich überſehen, wie ſehr er in ſeinem innerſten Weſen mit ihm übereinſtimmte, nur in Äußerlichkeiten von ihm abwich und ebenſo wie jener verdient, als Pſeudoklaſſicismus angeſehen zu werden.

Freilich, das Bild hatte ſich etwas verſchoben. Bis in dieſe Zeit hinein war es in erſter Linie die altrömiſche Litteratur geweſen, der man nachgeeifert hatte. Aus ihrer Kenntnis ſchöpfte man vornehmlich ſeine Kenntnis der Antike überhaupt. Virgil galt den Epikern als Muſter, die Tragiker richteten ſich nach Seneca und die Luſtſpieldichter ſchloſſen ſich an Plautus und Terenz an. Vielfach urteilte man über die Griechen ſehr geringſchätzig ab, beſonders Scaliger, der tonangebende Poetiker des Humanismus, und ließ nur die Römer als Muſter gelten. Auch Voltaire ſtand noch mehr auf ſeiten dieſer als jener. Das wurde jetzt im 18. Jahrhundert anders, als der germaniſche Geſchmack den romaniſchen wieder zurückdrängte. Auf einmal fiel es wie Schuppen von den Augen. Man erkannte, daß die Kunſt und Poeſie der Römer nur eine Kunſt aus zweiter Hand war, nichts als eine ſklaviſche Nachahmung griechiſcher Vorbilder; man maß Virgil an Homer, Seneca an Sophokles, und plötzlich erging es der römiſchen Poeſie, wie jeder Poeſie der Nachahmung: man verlor den Geſchmack an ihr, man erkannte die klaffenden Unterſchiede zwiſchen Original und Kopie; was dem älteren Geſchlecht als Kunſt der höchſten Vollendung erſchienen war, erſchien nun als eine Kunſt der Studierſtube oder gar des ärgſten Verfalls. Genug, als die wahrſte und eigentlichſte, die edelſte und erhabenſte Offenbarung der Antike ſah man nun die helleniſche Dichtung an. Bei allen derartigen Wertſchätzungen läuft eben immer ein gut Stück Subjektivität unter. Es entſprach dem innerſten und urſprünglichſten Weſen der franzöſiſch-klaſſiciſtiſchen Kunſt,

daß ſie an der römiſchen Hof- und Salonpoeſie, an dieſer Poeſie des Formalismus, der Regelrechtigkeit und der guten Dispoſitionen Gefallen fand, während ſich die germaniſche Bildung des 18. Jahrhunderts durch innere Wahlverwandtſchaft zu all der feinen Humanität und Idealität, der Schlichtheit und Natürlichkeit der griechiſchen Poeſie hingezogen fühlen mußte.

J. J. Winckelmann.
Nach einem Gemälde von Angelika Kaufmann 1764.

Die ſchwärmeriſche Bewunderung für die Kunſt des alten Hellas verkündete keiner mit mehr Feuer und Beredſamkeit als Johann Joachim **Winckelmann** (geb. am 7. Dezember 1717, ermordet am 8. Juni 1768), Leſſings älterer Zeitgenoſſe, der arme Schuſtersſohn aus Stendal, der ſchon früh nur den einen großen Traum träumte, im Anſchauen der Denkmäler der antiken Kunſt ganz zu verſinken. Eine durch und durch äſthetiſche Natur, welche ganz und gar im Künſtleriſch-Sinnlichen aufging und mit den Entzückungen eines Verliebten in dem Genuſſe plaſtiſcher Formen ſchwelgte. Für ihn umfaßte die Welt nichts Höheres und Gewaltigeres als die Schöpfungen der antiken Plaſtik, denen er einen religiöſen Kultus widmete. Und mit dem hinreißenden Schwunge, wie ihn nur die innerlichſte Überzeugung verleiht, pries er deren Herrlichkeit und die Herrlichkeit des alten Griechentums überhaupt. Kein Heil außer bei den Hellenen! Sie allein hatten die Kunſt aller Kunſt geſchaffen und das abſolute Ideal alles künſtleriſchen Schaffens erreicht. Nur wer in ihre Schule ging, wer ihnen nacheiferte, konnte der Gnade teilhaftig werden; ausgeſchloſſen jedoch war von vornherein die Hoffnung, ſie jemals zu erreichen. Alles Große war ein für allemal gethan, und für die Nachgeborenen blieb nichts übrig, als dankbar zu genießen und anzubeten.

Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) nimmt in der Geschichte unseres neueren Bildungslebens einen allerersten Rang ein und übte auf dessen besondere Ausgestaltung den mächtigsten Einfluß aus. Ein paar Jahre nach dem Erscheinen des Werkes schrieb Lessing jene obenerwähnte Stelle aus der „Hamburger Dramaturgie“ nieder, und schon er nennt es einen abgedroschenen Locus communis, wenn er dann fortfährt: „Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseits dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklinge von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat.“ Aber kaum hatte er, getragen vom Geiste der Zeit, durch seine kräftigen Worte der Franzosenbewunderung fürs erste den Garaus gemacht, da warf sich die deutsche Kultur mit derselben Begeisterung auf den neuen Hellenenkultus, und man braucht für „Franzose“ nur Grieche zu setzen, und man hat mit diesen Lessing'schen Worten auch den Nachahmungsgeist der klassicistischen Poesie vollkommen treffend charakterisiert. Freilich eine mehr als tausendjährige Geschichtsentwickelung hatte die deutsche Kultur allmählich so individualitätslos werden lassen, und Winckelmanns Triumphgesang auf das Griechentum hätte nicht so gläubige Hörer gefunden, seine Anschauungen konnten unmöglich so dogmatische Kraft gewinnen, hätte nicht die europäische Bildung schon immer wie hypnotisiert auf die Antike hingestarrt.

Auch die Winckelmann'sche Beurteilung der griechischen Kunst erlitt das alte Schicksal: die nachfolgende Zeit erkannte, daß sie auf falschen Voraussetzungen beruhte. Denkmäler, welche der Begründer der modernen Kunstwissenschaft für Schöpfungen der Blütezeit griechischer Plastik hielt, stammten aus Zeiten des Formenvirtuosentums. Und damit fielen seine Wertschätzungen schon in sich zusammen. Zudem war er der Sohn einer Zeit, in welcher die bildenden Künste aufs tiefste darniederlagen. Ein Raphael Mengs stand ihm höher als ein Michel Angelo. Diese Zeit aber bestimmte und beherrschte seinen Geschmack. Und dieser Geschmack trägt durchaus den Charakter des Weichlichen und Elegant-Korrekten. Für Winckelmann liegt das Wesen der Kunst ganz und gar im Künstlerisch-Sinnlichen eingeschlossen. Es war für ihn verhängnisvoll, daß er nur für die Plastik ein Organ besaß, und in einer so ausgeprägten Einseitigkeit, daß ihm für alle anderen Künste so ziemlich das Empfinden abging. Ja,

wenn wir nur auch in dieſen Fragen der künſtleriſchen Pſychologie wiſſenſchaftlichen Ernſt anwenden und die Zimperlichkeit abthun wollten, ſo würden wir der Unterſuchnng näher treten müſſen, wie weit in ſeinem Kunſtgeſchmack und damit auch in unſerer ganzen Schönheits-Äſthetik ſexuell-pſychiatriſche Zuſtände zum Ausdruck gelangen. Winckelmann kennt nur ein Schwelgen in äußeren ſinnlichen Formenreizen, in Reizen, die auf das Auge und das Taſtgefühl wirken. Ihm geht das Bewußtſein von einem Künſtleriſch-Geiſtigen ab. Er ſucht es nicht, und ihn berührt es nicht. In Wahrheit beſtehen daher bei ihm gar keine Beziehungen zwiſchen einer Form und einem Inhalt; das Verſtändnis für eine charakteriſtiſche Form mußte ihm vollkommen verſchloſſen bleiben, und er ſuchte daher nach einer abſoluten ganz in ſich ſelbſt ruhenden Schönheitsform, die nach den Erfahrungen, welche unſere Äſthetik inzwiſchen gemacht hat, nichts als eine Phantasmagorie vorſtellt.

Winckelmanns Kunſtgeſchichte ward auch ein grundlegendes Werk der neueren Äſthetik; es ſtellte die Wiſſenſchaft der Kunſt auf einen völlig neuen Boden. Auf die Frage nach dem Weſen und Zweck der Kunſt gab es eine Antwort, die zuerſt geradezu verblüffend wirken mußte auf eine Kultur, welche von jeher mit Horaz die angenehme Belehrung und den ſüßen Nutzen für die Aufgaben des Künſtlers angeſehen hatte. Shaftesbury hatte allerdings ſchon Winckelmanns Erkenntniſſen vorgearbeitet. Doch wagte es dieſer, das Gute und Schöne ganz anders voneinander zu trennen und die Schönheit als das einzige Weſen und Ziel der Kunſt hinzuſtellen. Freilich ſuchte er vergebens nach einer Klarſtellung dieſes Schönheitsbegriffes und wie er, ſo zerbrach ſich die ganze nachfolgende Äſthetik bis heute vergebens den Kopf über deſſen Formulierung.

Klar und ſcharf und mit dem ganzen Zauber ſeines hinreißenden Stiles, der der Ausdruck ſeiner höchſten Kunſtbegeiſterung war, wußte er jedoch ein Bild von der helleniſchen Kunſt zu entwerfen, ſo wie ſich dieſe in ſeinem Geiſte abmalte, klar und ſcharf wußte er ſeine Auffaſſung von ihrem Weſen im einzelnen darzulegen und ihre Überlegenheit und höchſte Vollkommenheit und Muſtergiltigkeit durch eine Fülle von Gründen zu belegen. Er blendete vor allem durch die ſtarre Einſeitigkeit ſeines Geſchmackes, der ſich dabei als der geſchworene Gegner des germaniſch-naturaliſtiſchen Stiles, z. B. der Niederländer, entpuppte und eine leidenſchaftliche Abneigung gegen jede Art Michel-Angelo'ſcher Kunſt an den Tag legte. Der Äſthetik der bloßen Wirklichkeitsnachahmung ſteht er in ſchroffſter Feindſchaft gegenüber, und er preiſt die griechiſche Kunſt vor allem um ihres ſtiliſierenden Princips willen. Sie vermeidet alles Häßliche, und das Schöne, was ſie ſucht, das iſt das Schöne, das Idealſchöne, das ſie aus der Zuſammenſetzung aller Einzelſchönheiten gewinnt. „Stille Einfalt und edle Größe" charakteriſiert alle ihre Schöpfungen.

Die Winckelmann'schen Anschauungen bildeten den Kern, an den sich die Ästhetik unserer klassischen Periode herankrystallisierte. In Lessings Laokoon herrscht noch lebendig das Empfinden vor, wie sehr einseitig sie von der Betrachtung des Plastischen ausgehen, doch mehr und mehr bekamen sie auch für die Dichtung höchste Geltung. Daß die Darstellung des Schönen Wesen und Ziel der Kunst sei, wurde Dogma aller Kunstwissenschaft, und die Beurteilung und Wertschätzung dichterischer Schöpfungen ward wesentlich danach bestimmt, inwiefern sie den Winckelmann'schen Idealen nahekamen. Selbst wo man theoretisch für eine nationale, deutsche Poesie eintrat, war man innerlich noch ganz beherrscht von dem blinden Glauben an die einzige und absolute Giltigkeit dieser Lehren, und der volle Zusammenbruch der alten Ästhetik, der in unserer Zeit herbeigeführt wurde, hat einstweilen noch nicht viel daran geändert.

Die antiken Elemente in unserer Poesie, welche bei Klopstock, bei Geßner und bei den Anakreontikern, bei Lessing und Wieland, deutlich hervortreten, waren in der Dichtung des Sturmes und Dranges entschieden zurückgedrängt. Der bestimmende und vorwiegende Geist war bisher der des verweichlichten und französierten Rokokogriechentums gewesen. Winckelmann entkleidete nun den Hellenismus des 18. Jahrhunderts seiner zierlichen, modischen Spitzenkleidchen. In seinen Adern fließt das reine Künstlerblut des Renaissancemenschen, und er erweckt wieder den ästhetischen Dämonismus jener Zeit. Sein Hellenismus ist ein Kultus des Nackten, der freien Sinnlichkeit und Sinnesfreude. Er setzt sich kühn über das herrschende, moralische Empfinden hinweg und blickt darauf herab als auf das Alltägliche, Dumpfe, Plattwirkliche. Die tiefe Verachtung dieses Alltäglichen und Plattwirklichen wird eben mit zu einem Kernpunkt seiner Ästhetik.

Und da müssen wir auch ansetzen, wollen wir weiter verstehen lernen, wie diese Ästhetik sich Geltung verschaffen konnte und aus welchem Boden der Klassicismus hervorwuchs.

Mit Winckelmann teilte auch die Jugend des Sturmes und Dranges den ästhetischen Dämonismus und die Lust an dem Sinnlichen, sowie die Feindschaft gegen alles dumpfe Philisterwesen. Bewußt und unbewußt kämpft die höhere Bildung der Zeit gegen die engherzige, herrschende Moral der bürgerlichen Welt, die als Quelle unendlich vieler Tragik erkannt wird: die unbarmherzige Verurteilung des verführten Mädchens u. s. w. u. s. w. Goethe's „Stella" verkündigt das Recht der Doppelehe; das Werk gilt deshalb auch heute noch als ein unmoralisches oder erfährt um seines „seltsamwunderlichen" Schlusses willen den herbsten Tadel, weil den damals und heute herrschenden Moralbegriffen gar nicht zum Bewußtsein kommt, daß dieser „Immoralismus" sich selber im Dienste einer höheren und edleren Sittlichkeit fühlt. Er erwächst aus dem Geiste, der sich schon in den Tagen der Renaissance gegen das Düstere und Grausame der herrschenden

Weltanſchauung auflehnte und nach einer neuen Religion und neuen Sittengeſetzen ausſchaute. Aus vertieften Erkenntniſſen und vertieften Gefühlen heraus ſuchte man die Arbeit wieder aufzunehmen, an welcher das Heidentum der Renaiſſance geſcheitert war. Winckelmann floh aus der Enge und Dumpfheit, dem Druck und Zwang der deutſchen Verhältniſſe nach Italien; ſeine Seele dürſtete nach Licht und haßte die nordiſchen Nebel, ſie dürſtete nach dem Sinnenfrohen, nach ſchönen, nackten Formen und nach allem Heiteren und Frohen und haßte das Pedantiſche, Eingeſchnürte und Eckige, das der deutſchen Bildung noch anhaftete, die Gedrücktheit und Unfreiheit der dortigen Verhältniſſe. Er ſtieg in das Reich der Wolken empor und erbaute ſich hoch über der Wirklichkeitswelt ſeine Idealwelt, die Welt der Sinnen-Schönheit und der Kunſt, in der man vergeſſen konnte, was tief unten liegen blieb. Die Jugend des Sturmes und Dranges hingegen, welche, wie Winckelmann, in hellem Lichte eine neue fröhlichere Welt vor ſich liegen ſah, glaubte an einen baldigen Umſturz alles Alten und Überlebten und an den nahen Sieg ihrer Ideen. Man wollte nicht nur von ihnen träumen, ſondern ſie lebendig werden laſſen — und thätig mitwirken, praktiſch eingreifen in die Neugeſtaltung der Dinge, — mithelfen an der Errichtung der deutſchen Republik, an der Aufklärung des Geiſtes, an der Befreiung vom Joch der Vorurteile, der Geſetze und Rechte, die ſich wie eine ewige Krankheit forterben, an dem Bau einer neuen Moral.

Aber in dieſe Welt der Jugend, der Gärungen und Begeiſterungen leuchtete plötzlich der blutige Flammenſchein der franzöſiſchen Revolution hinein. Und entſetzt ſah der deutſche Idealismus, wie große Verbrechen und ſchreckliche Morde den Weg bezeichneten, den er als den Weg zur Freiheit, zur Brüderlichkeit und zum Frieden angeſehen hatte. Alle politiſchen Erfahrungen gingen ihm ab, und er erkannte zurückſchaudernd, wie ſolche Umwälzungen in der rauhen Wirklichkeit vor ſich gehen, wie das Beſte, das Tiefſte unerfüllt bleibt und die Ideale beiſeite geſchoben werden, ſobald die Parteien und Kaſten ihre wirtſchaftlichen Intereſſen mehr oder weniger durchgeſetzt haben. Müde Stimmungen drangen auch in die deutſche Litteratur ein und ließen den Klaſſicismus emporblühen, wie einige Zeit ſpäter ähnliche Stimmungen die Romantik erweckten. Der waidwunde Idealismus zog ſich von der Wirklichkeit fort. Bereichert an Erfahrungen glaubte er nicht mehr an eine unmittelbare Erfüllung ſeiner Hoffnungen und Wünſche. Sein Reich war in weite Ferne gerückt worden. All das Dumpfe und Borniierte, das er bekämpft, blieb beſtehen, der Druck von oben und der Druck von unten. Und ihm drohte die Gefahr, ſich ſelbſt zu verlieren und im Alltäglichen zu verkommen. Es galt, die Ideen zu retten, das höhere Ich zu bewahren, die innere Freiheit und die Selbſtgewißheit, daß man nicht wieder denken und empfinden lernte wie die große Maſſe, der Pöbel, dem alle Vorurteile heilige Geſetze

waren. Man fühlte sich als Bewahrer des Gutes der höheren Bildung, reinerer und edlerer Erkenntnisse. Allmählich nur reift die große Menge zum Verständnis neuer und höherer Religionen heran, doch damit es nicht ganz in Nacht versinkt, müssen die Priester das Altarfeuer unterhalten und die neuen Lehren verkünden, auch wenn sie noch in die Wüste hineinpredigen. Wie die Romantik, so fühlt sich auch der Klassicismus von der unmittelbaren Gegenwart unbefriedigt; er verläßt den Markt und die Gassen und setzt sich in das Luftschiff, um dem Erdenstaub zu entrinnen. Er geht aus, das Land der reinen Geister zu entdecken, in Gemeinschaft mit den Edelsten und Besten das selige Leben zu führen, von dem auch einst die Männer der florentinischen Akademie träumten, das Leben des unerschütterlichen Glaubens an die endliche Erfüllung der Ideale, der Pflege von Kunst und Wissenschaft und aller höchsten menschlichen Errungenschaften.

Von diesem Lande hatte Winckelmann in feuriger Schwärmerei geredet und es Hellas genannt. Und Hellas wurde zum Losungswort für den gesamten deutschen Idealismus. Es war das Land der Ruhe und des Glückes, die Insel der Seligen, zu welcher man aus der unbefriedigenden Wirklichkeit und Gegenwart seine Zuflucht nahm. In die Vorstellungen von griechischer Kunst und Kultur phantasierte man alles hinein, was man als schön, edel und erhaben ansah, erwünschte und erhoffte, und hielt jedes fern, das man an den herrschenden Verhältnissen als störend und widerlich empfand. Der Begriff Hellenismus deckte sich schlechthin mit dem Begriff Vollkommenheit.

Die widerchristliche Bewegung des 18. Jahrhunderts mündete hier. Und noch einmal führte man, wie es einst das Renaissance-Heidentum gethan hatte, die „Götter Griechenlands" in den Kampf gegen den „Nazarenismus", gegen all das Düstere, Weltverachtende und Unfreudige, das Grausame und Roh-Barbarische, gegen das Sklavische und Philiströse in den Zuständen der Gegenwart. Die Antike — das war das Heitere, Lichte und Frohe; das Sinnenfreudige, welches der heimischen Prüderie lachte; das Große und Freie, das dem Ich gestattete, kühn seine Wege zu gehen, und nichts wußte von ängstlicher Bevormundung; das Schöne und Gesunde, das Humanitäre, das dem Häßlichen und Kranken in der Wirklichkeit entgegengestellt wurde und statt des Kampfes von Nation gegen Nation, von Klasse gegen Klasse, von Ich gegen Ich die Versöhnung und den Frieden predigte. In der Antike fand man die Harmonie, nach der man strebte, die gesammelte Einheit und das Ebenmaß aller geistig-seelischen und sinnlichen Kräfte, das in sich selbst Befriedigte und Ruhige.

Die treibenden Gedanken und Gefühle der Genieperiode wirkten weiter fort. Doch traten sie in neuer Erscheinung auf. Sie wurden nicht mehr von jugendlichen Feuerköpfen verkündet, von politischen Agitatoren und

Sittenreformatoren, welche in der Gegenwart und für ſie leben wollten, die augenblicklichen Zuſtände umzugeſtalten und das Volk zu befreien und zu ſich zu erheben gedachten. Nein, die Nation erſcheint noch nicht reif und verſteht nicht die Worte, die man ihm zuruft. Und die kühnen Parteigänger einer neuen Welt werden zu reſignierenden Philoſophen, welche ſich in den ſtillen Denkerhain zurückziehen, dort an ſich ſelber und an der Ausgeſtaltung ihrer Ideale weiterarbeiten und auf unmittelbare Wirkungen verzichten; weil ſie darauf verzichten müſſen, weil die rohen Zuſtände der Wirklichkeit jede Umſetzung der Ideale ins Leben unmöglich machen. Der Klaſſicismus verhält ſich zum Sturm und Drang, wie ſich im 16. Jahrhundert der Humanismus zum Reformatorentum verhielt.

Die klaſſiciſtiſche Poeſie verläßt deshalb ihr Heimatsland, die Gegenwart und den deutſchen Boden und ſiedelt ſich in Hellas an, auf der Inſel der Seligen, wo nach ihrem Glauben alles ſchon erfüllt iſt, was ſie ſehnte und erſuchte. Und ſie begeht den alten, ewigen Irrtum. Sie glaubt, Jahrhunderte der Geſchichte, tiefſte Kultur- und Raſſenunterſchiede überſpringen zu können. Nach 1700 Jahren Chriſtentum, mitten in der germaniſchen Welt, glaubt ſie wieder griechiſche Tempel und Götterſtatuen errichten zu können. Den neuen Wein ihrer Ideale gießt ſie nicht in die Schläuche ihres eigenen Volkstums und des modernen Geiſtes, ſondern in die alten Schläuche einer Vergangenheitsbildung, die ihr nicht mehr durch das Leben nahe gebracht und wahrhaft vertraut wurde, ſondern welche ſie nur durch ein gelehrtes Studium ſich wieder aneignen konnte. Je weniger ſie den Geiſt dieſer fremden Bildung wahrhaft in ihren Beſitz überzuführen verſtand — das war ein Ding der Unmöglichkeit — und da auch ſie immer nur ein Pſeudoklaſſicismus ſein konnte, ſo mußte auch ſie zu helleniſchen Gewändern und Formen ihre Zuflucht nehmen, um helleniſch zu erſcheinen. Die Winckelmann'ſche Äſthetik, welche von der Betrachtung der Plaſtik ihren Ausgang genommen hatte, wurde auf die Dichtung übertragen, und damit drang in dieſe ein formaliſtiſcher Geiſt ein, der ſich ſchon dazu hinneigte, die ſchöne Form um ihrer ſelber willen zu pflegen, ihre Beziehungen zum Inhaltlichen hintanzuſetzen und dem Sinnlichen ein Übergewicht über das Geiſtige zu verſchaffen. Und bald macht ſich immer deutlicher eine innerliche Unruhe geltend, welche ſich in der Sucht nach Fremdartigkeit der Formenſprache verrät und in dem ſtets ängſtlicheren Bemühen, möglichſt „richtig", möglichſt ſklaviſch die helleniſchen Vorbilder äußerlich nachzuahmen.

Daß der Hellenismus mehr das Äußere als das Innere, mehr die Form als den Geiſt berührte, führt zu einer inneren Zerſetzung der Poeſie. Ihre Schöpfungen haben vielfach etwas Zwieſpältiges an ſich. Behängt mit fremdartigem Zierrat nehmen ſie nach außen hin öfter einen Schein des Kalten und Gemachten an. Aber es iſt weſentlich die Form, welche die

Erinnerung an die alte Gelehrten- und Studierstubenpoesie wachruft, während das Denken, Fühlen und Empfinden mit sicheren Wurzeln in dem der Zeit und der deutschen Bildung ruht.

Von unserem Standpunkte aus müssen wir es bedauern und sehen für die fernere Entwickelung einen Schaden darin, daß unsere Dichtung, der Antike sich anlehnend, nach einem künstlerischen Ausdruck, nach einer Form suchte, welche nicht ihrem eigenen Wesen entsprangen und aus ihrem Innern hervorquollen, sondern der Kunst einer anderen Kultur, eines fremden Volks- und Zeit-Individualismus abgeschaut und abgelernt waren, so daß damit der Nachahmung Thüren und Thoren geöffnet waren. Nicht aus dem Klassicismus, wie die herrschende Meinung lautet, nicht aus „der Vermählung des hellenischen und deutschen Geistes" erwuchs all das Große und Gewaltige, das die Goethe und Schiller schufen, nun da die Jahre des Sturmes und Dranges vorübergebraust waren. Die Höherentwickelung unserer Poesie von „Götz" und „Werther" zur „Iphigenie", „Tasso" und „Faust", von den „Räubern" und „Kabale und Liebe" zu „Wallenstein" und „Tell" liegt nicht in der Unterwerfung unter den Hellenismus und die Winckelmann'sche Ästhetik begründet, sondern in der Fortentwickelung des deutschen Geisteslebens, die auch ohne eine neue, doch nur äußerliche Beeinflussung von dorther, natürlich und notwendig vor sich gehen mußte. Ein großer Reifeprozeß vollzieht sich in diesen Jahren. Die Gedanken und Gefühle, welche in den Tagen des jungen Goethe und Schiller noch chaotisch durcheinanderwogten, klärten und ordneten sich, und mehr und mehr bildete sich eine sichere und einheitliche Weltanschauung heraus, die ihre Kraft mehr in der Bejahung als in der Kritik und in der Verneinung suchte und Ideal und Wirklichkeit miteinander auszusöhnen strebte, tiefe Menschen- und Lebenserfahrung mit der reinsten Begeisterung für das höchste Menschliche verband.

Der Königsberger Weise, Immanuel Kant (1724—1804), stand seit 1781, seit dem Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft", im Mittelpunkt der philosophisch-religiösen und wissenschaftlichen Geistesbewegung. Er vollendete die antidogmatischen und kritischen Bestrebungen des Jahrhunderts und faßte sie in der großartigsten Weise zusammen und suchte zugleich nach einem neuen Gott und einem neuen Dogma, welche dem Denken und Empfinden dieser Kultur besser entsprachen als die Götter und Dogmen der Vergangenheit. Seine zermalmende Kritik traf mit gleicher Wucht die christliche Scholastik, wie auch die materialistische Aufklärung. Scharf scheidet er die Welt der sicheren wissenschaftlichen Erkenntnisse von der Welt der philosophischen und religiösen Ahnungen und Dichtungen, welch letzterer jede Art von Gottesglauben angehört. Dem Materialismus seiner Zeit aber nimmt er seine festeste Stütze, indem er die als das Unbezweifelbarste angenommene Wirklichkeit der Erscheinungswelt als einen Gegenstand des

ernſteſten Zweifels nachwies und auch in ihr nur ein Bild, geformt von unſerem Selbſt, erkennen wollte. Ins Form- und Weſenloſe verſchwimmt bei ihm das Objekt, das Ding an ſich und rieſenhaft ſteigt dafür das ſubjektive Princip empor. Kant ſelber fühlte ſich als ein neuer Newton Wie dieſer die Sonne in den Mittelpunkt des Planetenſyſtems geſtellt hatte,

Immanuel Kant.
Nach dem Gemälde von Schnorr und einem Stich von Rosmäsler.

ſo ſah er alles vom Ich ausgehen und bewegt werden, das Ding geformt und geſtaltet vom Geiſt. So prägt ſich in ſeiner Philoſophie derſelbe Subjektivismus aus, welcher auch die Dichtung dieſes Zeitalters beherrſcht und die Urſache davon iſt, daß dieſe ſich vor allem in der Lyrik am reichſten entfaltet.

Noch aber iſt es kein ſchrankenloſes Ich, das ſich ſelbſtherrlich der Welt entgegen und über ſie ſetzt. Die Kant'ſche Philoſophie und unſere

klassicistische Poesie suchen in gleicher Weise nach einer Ordnung und einem Gesetz, die über dem Ich stehen: einer selbstgewollten Ordnung und einem Gesetz, nicht als Ergebnis despotischen Zwanges, sondern einer inneren Freiheit, die in sich selber ihr Maß findet. Kant führte die große moralische Bewegung des 18. Jahrhunderts zum Ziel. Er war genug Kind seiner Zeit und eingeschlossen in ihren Vorstellungen und Gefühlen, beherrscht von ihnen, daß es ihm entging, wie er mit sich selber in Widerspruch geriet, als er der „Kritik der reinen Vernunft" die „Kritik der praktischen Vernunft" folgen ließ und den Gott und das Dogma, die er auf religiösem Gebiet vernichtet hatte, auf dem moralischen wieder in ihre Herrschaftsrechte einsetzte und sie „Pflicht" nannte und „kategorischen Imperativ". Damit wurde er zum Begründer einer neuen, von der Religion unabhängigen Ethik: ein eingebornes, festes, für alle in gleicher Weise giltiges Sittengesetz ist für ihn das einzige Absolute, das der Mensch besitzt, und sein Inhalt besteht in einer eingebornen Liebe zum Guten, in einem eingebornen Bewußtsein von dem, was recht und gut ist, in einer unbedingten Nötigung zur „Pflicht". Indem dadurch der menschliche Geist sein eigener Gesetzgeber ist, unterliegt er keinem Zwange, sondern genießt der vollkommensten Freiheit. Er gehorcht nur sich selbst. Der Wert und Unwert aller Ideale aber beruht allein in ihrem Verhältnis zu den sittlichen Zwecken der Menschheit.

Von Kant ging Schiller aus, um die Giltigkeit der durch die Ereignisse der französischen Revolution erschütterten Ideale des Jahrhunderts zu behaupten und zu bewahren und für sich die Ruhe einer großen Weltanschauung zu gewinnen, welche das Leben wert erscheinen ließ, gelebt zu werden und Ideal und Wirklichkeit miteinander aussöhnte. In dem Jahrzehnt, das zwischen dem „Don Carlos" und dem „Wallenstein" liegt, scheint seine Dichtung im Winterschlaf zu ruhen, aber desto gewaltigere Umgestaltungen gehen mit seinem Geistesleben vor und um so energischer arbeitet er an der Selbsterziehung, die ihm nunmehr als das Erste und Wichtigste erschien. Hatte doch die französische Revolution für ihn erwiesen, daß das lebende Geschlecht noch nicht fähig war, die Ideale, die es geschaffen, auch in die Wirklichkeit überzuführen. So sollte dieses Geschlecht erst sittlich erzogen werden, um die Freiheit tragen und ertragen zu können, eine Verbesserung der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände aus der Veredlung und sittlichen Erhebung der Menschen folgen. Die herbe Strenge der Kant'schen Ethik, welche schroffer die Gegensätze zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit hervorkehrte, zwischen natürlicher Neigung und Trieb einerseits, Pflicht und Gesetz andererseits, wurde von ihm gemildert, und das Gute ist bei ihm nicht nur eine Forderung der kalten Pflicht, sondern etwas Erfreuendes und Beglückendes. Das Ästhetische steht bei ihm nicht mehr im Dienste der Sittlichkeit, aber im Bunde mit ihr und in dieser Ver-

einigung des Ethischen und Ästhetischen erblickt er sein Ideal. Schwerwiegende und von den größten Gesichtspunkten beherrschte philosophische, ästhetische und kritische Abhandlungen, zwei geschichtliche Werke („Geschichte des Abfalls der Niederlande" 1788; „Geschichte des 30jährigen Krieges"), tiefgründige philosophisch-didaktische Lehrgedichte sind die wichtigsten Ergebnisse dieser Jahre der Läuterung und Selbsterziehung, ernster und großer Geistesarbeit, in denen sich der Dichter zu jener Hoheit und Würde, zu jenem priesterlichen Bewußtsein und zu jener Idealität der Gesinnung emporarbeitete, durch welche er zum eigentlichen Liebling des deutschen Volkes geworden ist. Es erblickte in ihm den eigentlich moralischen Dichter, den Führer zu allem Guten und Edlen.

In der That kehrt die Schiller'sche Dichtung die Tendenz der sittlichen Erhebung und Bekehrung, wie es bei einem Schüler Kants nicht anders zu erwarten ist, stark und auffällig hervor. Das ganze geistige Streben des Dichters läuft vor allem auf ein Erziehungsideal hinaus. Und es liegt nicht nur im Geist der Kant'schen Ethik, sondern auch in der Natur Schillers begründet, wenn dieses Ideal nicht aus der Betrachtung der Natur und aus den Erfahrungen des Lebens und der Wirklichkeit hervorwächst, sondern aus der Spekulation entsteht und als Vernunftidee Natur und Leben meistern und beherrschen will. Die Idee ist das Absolute, von dem aus das Leben erst Wert und Bedeutung erhält. Es fordert gebieterisch, es fordert stets und überall ein und dasselbe. Die Kant'sche und Schiller'sche Ethik steht im schärfsten Widerspruch zu der Theorie, welche auch die sittlichen Anschauungen als fortwährend wechselnde und sich entwickelnde ansieht. Schroff und einseitig hebt sie deren Gemeinsames und Ewiggiltiges hervor. Da ist es klar, daß sie sich vor allem auf das gerade herrschende Moralempfinden, die Moral des Alltags und der großen Masse beruft, auf die in langen Jahrhunderten aus dem Bewußten ins Unbewußte übergegangene und zum Instinkt gewordene Moral. Sie muß in dieser das Heilige, das Unumstößlich-Giltige erkennen, es zu befestigen und nie zu erschüttern suchen. Sie wird bekennen und aussprechen, was von sittlichen Anschauungen in den allgemeinen Besitz übergegangen ist, aber sie unterdrückt dabei das Individualistische und wehrt sich gegen das Neue und Reformatorische.

Daher ist auch die Schiller'sche Dichtung in so ausgeprägter Weise eine volkstümliche Massendichtung. Sie unterwirft ihr Ich der Allgemeinheit und macht sich zum Ausdruck von deren Fühlen und Denken. Sie hat etwas Bequem-Faßliches und Leicht-Verständliches an sich. Der Dichter spricht klar, kurz und deutlich aus, was er will. Sein Weg ist der von der Idee zur Erscheinung. Diese muß sich jener unterordnen. Das Sinnliche verkümmert und zieht sich mehr auf einen abstrakten Ausdruck zusammen, während das Ideelle, Geistige und Tendenziöse sich nackter herausschält und in der Deutlichkeit der Wissenschaft unmittelbar verkündet und aus-

geſprochen wird. Die Erſcheinung hat immer ein unendlich Vieldeutiges an ſich. Sie iſt ein Symbol, das ſeinen Sinn erſt durch den Beſchauer empfängt. Der ſich in Erſcheinungen und Symbolen verkündende Dichter wird daher in ſeinen Meinungen viel ſchwerer verſtanden, und recht verſtanden nur von dem Leſer, der ſich ganz in ihn hineinverſenkt und mit ihm auf ungefähr gleicher Stufe der Bildung ſteht.

Der Tendenz- und Gedankendichter läßt ſich hingegen nicht lange ſuchen. Er entkleidet die Erſcheinung ihres Zufälligen und Überflüſſigen und bringt ſie auf einen möglichſt eindeutigen Ausdruck. Er geht unmittelbar auf die Erklärung aus. So giebt auch Schiller nicht ſo viel zu raten auf, und ſeine Poeſie kommt mehr als die Goethe'ſche dem allgemein herrſchenden bürgerlichen, von alters her überkommenen Geſchmack entgegen, welcher die Dichtung mehr mit dem Verſtand als mit den Sinnen und Gefühlen auffaßt.

Mit ſo großen und gewaltigen Mitteln der Dichter von der Idee aus dem Künſtleriſch-Sinnlichen zuſtrebte, ſo hat er es doch nicht völlig erreichen können. Seine Charakteriſtik bleibt noch zu ſehr im Begriffbildenden ſtecken und kommt nicht vom Typiſchen und Allgemeinen zum Individuellen hin, während der tendenziös-verſtändige Geiſt ſeiner Kunſt das Rhetoriſch-Deklamatoriſche groß zog, das immer mehr eine redende als eine bildende Poeſie charakteriſtiſch verrät. Das deutſche Volk verehrt in Schiller wie in keinem anderen ſeinen Nationalſänger. Aber er iſt es um ſeines geiſtigen, nicht um ſeines künſtleriſchen Weſens willen. Das Ernſte und Glutvolle ſeines Idealismus und die reine Begeiſterung für das edelſte Menſchliche, die Entſchiedenheit, mit der er von dem Gemeinen und Niedrigen fortweiſt auf das Hohe und Erhabene hin, das Feuer, mit dem er die religiöſen und ſittlichen, die national- und ſozialpolitiſchen Volksideale ſeiner Zeit verkündete, und auch das Pädagogiſche ſeiner Natur: alles das hat ihn uns lieb und wert gemacht. Wir finden uns in ihm verklärt, von ihm in eine reinere Luft emporgetragen. Sieht man aber ſeine Poeſie nicht auf ihr Was, ſondern auf ihr Wie an, ſo trägt ſie allerdings keineswegs dieſen deutſch-nationalen Charakter, ſo iſt ſie entſchieden nicht, wie die Shakeſpeare'ſche und Goethe'ſche, eine Schöpfung der Raſſenkunſt in ihrer hervorſtechendſten Eigenartigkeit. In allen beſtimmenden Zügen, in ihrem ganzen Weſen ſteht ſie weit mehr im Gegenſatz zur Poeſie Shakeſpeare's und Goethe's als im Einklang mit ihr. Dafür aber iſt ſie innerlich mehr verwandt mit der Dichtung des franzöſiſchen Klaſſicismus. Schillers nächſter Geiſtes- und Kunſtverwandter heißt Corneille. Im Drama Corneille's und Racine's findet man alles wieder, was das Schiller'ſche Drama beſonders kennzeichnet: das vorherrſchend Verſtändige und Reflektoriſche, die glänzende Deklamation und die Vorliebe für den verallgemeinenden, ſentenziöſen Ausdruck, die typiſierende Charakteriſtik, die klug berechnende und auf das theatraliſch Wirkſame ausgehende, künſtlich-kunſtvolle Kompoſitionsweiſe. Nur daß ſich

Schiller als Kind des 18. Jahrhunderts nicht so dem Form- und Regelzwang unterwirft, wie die Söhne des 17. Jahrhunderts das thun mußten. Alles ist bei ihm freier, weiter und größer, wie die demokratische Parlamentssaalkultur seiner Zeit weiter und freier ist als die höfisch-aristokratische Salonkultur des französischen Klassicismus. Aber in seinem ganzen Wesen lebt dieser in der Schiller'schen Poesie wieder auf oder weiter in ihr fort. Gewiß kann man schon in den Schiller'schen Jugenddramen die Elemente finden, welche die Schiller'sche Poesie als ursprünglich verwandt mit der französischen Verstandespoesie erscheinen lassen. Aber deutlich erkennt man auch, wie der germanische Kunstgeist der Sturm- und Drangperiode gegen diese Elemente ankämpft und den Dichter von dem Tendenziösen und von den Begriffen ab auf die sinnliche Erscheinung, das Individuelle und die Natur hindrängt. Wenn aber zuletzt der Eindruck der Verwandtschaft mit dem französischen Klassicismus der überwiegende ist, so wird man vor allem in dem Hellenismus die Ursache davon finden, daß die Schiller'sche Kunst späterhin eine Entwickelung nahm, welche sie dem germanisch-nationalen Stil wieder stärker entfremdete.

Der Weg, den Goethe nahm, um zur Höhe seiner geistigen, sittlichen und künstlerischen Vollendung zu gelangen, ist ein wesentlich anderer als der Weg Schillers und Kants. Diese sind auf dem Wege der reinen Verstandesthätigkeit und der reinen Spekulation zu einer Idee gelangt, der sich die Natur und das Leben anpassen und unterwerfen sollen. Die Idee ist das Herrschende, das absolut Wahre und Richtige; Leben und Natur können hingegen täuschen und unrecht haben. Man muß das Leben umformen nach der Idee und dem Ideal. Goethe hingegen besitzt vor nichts so sehr Respekt wie vor dieser Natur und diesem Leben. Wir müssen unsere Ideale nach ihnen gestalten, nicht umgekehrt. Sich der Natur hingeben, sich ihr anschmiegen, sie unermüdlich beobachten und in allen ihren Geheimnissen belauschen, — die Erkenntnis der Dinge: das ist der Weisheit Anfang und Ende. Dem spekulativen Philosophen, dem Scholastiker, dem Vernunftmenschen tritt in Goethe der große naturwissenschaftliche Geist, der Künstler entgegen, der Mensch der Sinne, der mit allen durstigen Organen die Welt der Erscheinungen in sich aufnimmt. Der Realist, der fragt, wie die Dinge sind, nicht wie sie sein sollen, der daher auch nicht imperativ und autoritativ wirken will wie die Kant und Schiller, sondern aufklärend durch reine objektive Darstellung. Goethe sieht vor allem deutlich, was diesen beiden hinter einem Nebel verborgen bleibt: statt des Allgemeinen das Differenzierte, statt des Typischen das Einzigartig-Individuelle, den ewigen Wechsel und Fluß der Dinge. Der Gedanke einer Entwickelung, der bei Kant nicht entscheidend hervortritt, spielt im Geistesleben Goethe's eine erste Rolle.

Die Sittlichkeit, die Weltanschauung dieses Dichters tritt daher auch nicht mit einem herrischen: „Du sollst" auf den Schauplatz, denn woher

soll sie den fertigen Maßstab nehmen, der Kant und Schiller so nahe bei der Hand liegt. Ihr steht nichts so fern, wie alles dogmatische Bestreben. Sie kann darum auch nicht predigen und deklamieren. Die Goethe'sche Poesie vermag nicht wie die Schiller'sche mit dem Finger auf ihre Sittlichkeit hinzuweisen und kurz und klar aller Welt verständlich auszurufen: Das ist Tugend, das ist Moral. Sie sucht vielmehr aus der Erkenntnis der Natur und des Lebens heraus das Thun des Menschen zu verstehen und zu erklären. Und indem sie alles versteht, hat sie auch die Neigung, alles zu verzeihen. Das Grundwesen der Goethe'schen Sittlichkeit ist das der Duldung, der Güte und des Wohlwollens. Sie verkörpert die humanitären Ideale des 18. Jahrhunderts in der großartigsten Weise. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut," klingt wie Orgelton und Glockenklang durch seine Dichtung dahin.

Wenn die Kant-Schiller'sche Ethik mit ihrem dogmatischen Geist, ihrem harten „Du sollst" auf Jahrtausende Vergangenheit zurückweist und jenen bindenden und herrischen Charakter trägt wie jede Sittenlehre bisher, so glaubt man aus der Goethe'schen die Stimmen der Zukunft zu hören. Ein individualistisches Princip bricht sich in ihr Bahn, und sie stellt das Ich auf sich selbst. Niemandem ist dieses verantwortlich als allein sich. Dieser objektive Realismus, der die Dinge nimmt, wie sie in Wirklichkeit sind und jeden nach seinen Kräften belastet, kann zur Gleichgiltigkeit führen, aber im Hintergrunde des Kant-Schiller'schen Idealismus lauern immer Unduldsamkeit und Fanatismus. Nur sah die Menschheit seit Jahrtausenden immer wieder gerade die strengste Religion und Sittlichkeit mit der äußersten Unduldsamkeit Hand in Hand gehen, so daß ihr dieses Bündnis als etwas Selbstverständliches erscheint, und man kann es dem deutschen Volke nicht verdenken, wenn es so oft noch vor der Goethe'schen Ethik ratlos und verständnislos dasteht. Sieht es in Schiller den großen Moralisten und den Sittenlehrer in seiner eigentlichen und einzigen Vollkommenheit, so erscheint ihm Goethe vielfach geradezu unmoralisch. Schiller bringt eben das Vertraute und Altererbte zum Ausdruck. Die ganze Vergangenheit, die in den Besitz der Allgemeinheit übergegangen ist, redet aus ihm. Bei Goethe erscheint so vieles Neue und Ungewohnte, und der Dichter sagt es nicht einmal direkt, daß man ihn gleich verstehen kann. Man ist von jeher gewohnt, an Gängelbändern von Geboten, Gesetzen und Pflichten zu gehen, und dieser Dichter verlangt plötzlich, daß man diese Gesetze sich ganz allein selber geben soll, er verlangt, daß jeder auf eigenen Füßen und ohne Krücken dahinschreitet, und stößt den Menschen mitten hinein in den unruhigen Fluß und Wechsel des Daseins. Noch immer hat unser Volk nicht ganz die Sittlichkeit dieses großen Menschen verstanden, der allerdings nicht so wie Kant und Schiller die Anschauungen der Menge verehren und sich ihnen unterwerfen konnte. Es versteht nicht, wie Faust-

Goethe gefaßt und ruhig über ſeine Schuld, über den Leichnam Gretchens, über wunde und gebrochene Herzen hinwegzuſchreiten vermag. Es verzeiht ihm nicht ſeinen Mangel an Reueleidenſchaft. Es möchte ihn als Bekehrten am Arme Gretchens zum Hochzeitseſſen gehen oder den Verzweifelnden am

Johann Wolfgang von Goethe.
Nach dem Ölgemälde von Kügelgen 1810.

Digitized by Google

Strohlager der Wahnſinnigen ſich entleiben ſehen. Dieſes deutſche Volk, das in dem Jahrhundert ſeines tiefſten Verfalls, unter der langen Herrſchaft des Abſolutismus ſo viel bedientiſchen Sinn in ſich aufnahm und ſo viel am alten germaniſchen Herrengeiſt einbüßte, begreift noch nicht wieder das gerade mächtig-urſprünglich Deutſche in Goethe: ſein ſtarkes Ichgefühl, ſein Selbſtvertrauen, ſein Verlaſſen ganz auf ſich ſelbſt, ſeine Unbekümmertheit um das Urteil anderer, ſeine Abneigung gegen das Befehlende und Aufgezwungene. Durch das wirre Leben ſchreitet er dahin, nur darauf bedacht, das Leben ſich zu unterwerfen, nicht von ihm unterworfen zu werden. Ihm muß alles zum guten dienen. Alles ſtärkt nur ſeine Geſundheit. Auch die Schmerzen und Leiden werden ihm zu Quellen der Kraft. Aus der Tragik des Daſeins ſaugt er neue Daſeinsfreude. Unzerſtörbar in ihm iſt die Luſt und der Wille zu leben. Auch hier leuchtet ihm das Wort Entwickelung vor Augen. Raſtlos arbeitet er an ſich ſelbſt, ſtrebt er darnach, die Welt und ſein Ich zu erkennen — und beide miteinander in Einklang zu bringen. Das Harmoniſche iſt das Ziel, dem er zuſtrebt. Die Harmonie, die er nach innen hin ſucht, in der gleichmäßigen Ausbildung aller ſeiner Kräfte, in der glatten Einheitlichkeit des Seelenlebens, in dem Ausgleich von Wollen und Können, von Sinnlichkeit und Geiſtigkeit ſucht er auch nach außen hin in dem Verhältnis des Ichs zur Außenwelt und zum Mitmenſchen. Und damit gelangt er zu jener heiteren olympiſchen Ruhe, zu jener großen Weisheit, welche auch den heiligen Bekehrungseifer der Idealiſten mit ſtillem Lächeln betrachtet und es ablehnt, wie dieſer Idealismus, zu beurteilen, zu richten und zu verdammen. Er ſelber iſt aber auch gepanzert gegen das Urteil, gegen die Unduldſamkeit anderer. „Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut," ruft er aus, doch zugleich:

„Wirbelwind und trocknen Kot
Laß ſie drehen und ſtäuben."

Man preiſt es als einen großen Segen für die Entwickelung unſeres geiſtigen Lebens, daß Goethe und Schiller trotz all der Gegenſätze in ihren Naturen durch innige Freundſchaft verbunden, ſich gegenſeitig fördernd und anſpornend, an dem Aufbau unſerer Dichtung arbeiteten. Aber hätten ſie als Künſtler ſo hoch ſteigen können, wäre nicht von ihnen als Menſchen all das Kleinliche und Jämmerliche des Neides und der Schmähſucht von Atelier gegen Atelier überwunden worden; hätten ſie nicht die Sache über die Perſon und deren Eitelkeiten, die Kunſt über den Künſtler ſtellen können; wären nicht von ihnen ſo feſt und ſicher die letzten und höchſten Ziele jedes geiſtigen Strebens und Wirkens ins Auge gefaßt!?

Nicht die Wiedererweckung der althelleniſchen Kunſt erzeugte den Blütenflor unſerer Dichtung gegen Ausgang des Jahrhunderts. Urſache war vielmehr die Klärung und Vertiefung des geſamten Innenlebens, der Ernſt und die Kraft, mit welcher unſere Dichter, allen voran Goethe und Schiller, an

sich selber arbeiteten, daran arbeiteten, die gesamte Fülle des Weltwissens sich anzueignen, und zur Höhe der die ganze Vergangenheit in sich einschließenden Weltbildung emporzusteigen. Als es in der Seele und im Geiste der Künstler klar aussah, als sie eine gefestete und sichere Weltanschauung sich aufgebaut, die Wirklichkeit des Lebens in sich aufgenommen und die Erfahrungen des Mannes gesammelt, Phantasie und Gefühl sich geläutert hatten, da konnten sie auch naturnotwendig keine Kunstwerke mehr schaffen, wie sie in der Jugendzeit dieser Periode entstanden waren: das Bombastische, das Wirr-Verzerrte, das Übertriebene, Ersonnene und Falsche in der Charakterzeichnung, das Maßlose der Vorstellungen und Gefühle, das Harte, Rohe und Unausgeglichene in den Formen, das alles lag überwunden hinter ihnen. Nun ist die Zeit vorüber, da noch wie bei Bürger, die innerliche und reinste Verssprache plötzlich in breite, nüchterne, nur rhythmisierte Prosa ausläuft. Die letzten Elemente der Schriftstellerpoesie, in der die Idee über die Erscheinung, die Tendenz über die Gestaltung siegt, haben sich ausgeschieden, überwunden ist aber auch die spielende, formalistische Atelierkunst der l'art pour l'art-Ästhetik. Lessing und Wieland sind überholt, und nun steht rein und mächtig jene Kunst vor uns, die noch immer die höchste und reichste Kunst war. Auch sie erreicht jene erhabenste ästhetische Stimmung der heiter-göttlichen Objektivität, des seligen Genießens im Schaffen, des Schwebens über den Dingen, über dem Dunst und Rauch der Erde. Aber wenn die rein ästhetische Form- und Atelierkunst sich dazu erhebt, indem sie ihr Angesicht vor der Wirklichkeit und all ihrem Unlustvollen, ihrem Kampf und Drang verhüllt, vom Leben sich abschließt und auf rein sinnliche Wirklichkeiten ausgeht, Gefühls- und Gedankenwelt von sich ausschließt; wenn andererseits die Tendenz-, Gedanken- und Schriftstellerpoesie umgekehrt gerade mitten in diese Wirklichkeiten, in den Streit der Parteien, der Ideen, der Leidenschaften hineinführt und stark auf den Verstand und die Gefühle zu drücken sucht, doch Form und Gestaltung hintansetzt und auch im Stofflichen stecken bleibt, nicht emporkommt in jene reinsten Sphären künstlerischen Schaffens: so vereinigt diese Dichtung beide Dichtungsarten in sich, beider Einseitigkeiten überwindend. Sie verkündigt so laut wie die Atelierpoesie die seligen Wonnen der reinen Form- und Gestaltungsfreude und laut wie die andere den Wert des Inhalts. Sie will das Sinnliche und das Geistige. Sie führt den Hörer mitten in die Wirklichkeiten und in die Tragik des Daseins hinein, enthüllt sie in ihrer ganzen Schwere und Furchtbarkeit, überwindet sie und führt aus ihr wieder hinaus. Sie fühlt, in höheren Lüften schwebend, mitleidsvoll und mitfreudenvoll, das Ganze des Menschenlebens und fühlt sich doch selber frei von der Last der Erde und unverwundet von den Schmerzen des Daseins.

Als die deutsche Poesie mit Goethe und Schiller auf dieser Stufe der Entwickelung angelangt war, da brachte sie das ganze Innenleben des Jahrhunderts, die philosophisch-religiösen und die sittlichen, wie die politisch-

nationalen und geſellſchaftlichen Ideale, ſeine Erkenntniſſe und Gefühle aufs vollkommenſte zum Ausdruck. Da ſchuf ſie den Idealmenſchen ihrer Zeit, der zugleich die bisher erreichte höchſte Vollendung des Menſchheitstypus vorſtellt. Den hilfreichen, liebenden Menſchen, der nicht den anderen beherrſchen und unterdrücken, ſondern als Gleicher unter Gleichen leben und dem großen Ganzen dienen will; doch dienen nicht als ein Gezwungener, ſondern als ein Freier. Über ſich ſelbſt hat er Macht gewonnen, und die Leidenſchaften liegen bezwungen zu ſeinen Füßen. Das Sinnliche muß ſich dem Geiſtigen beugen. All das Harmoniſche, das Milde, das „Klaſſiſche“ dieſer Poeſie ſtammt nicht aus der Nachahmung der helleniſchen Kunſt, ſondern aus der Friedfertigkeit und Ruhe dieſer humanitären Geiſter, aus der Klarheit und Ordnung ihrer Innenzuſtände. Reich an Erkenntnis der Welt ordnen ſie die Gefühle und Phantaſien der Vernunft unter und gelangen damit künſtleriſch zu jenen feinen und klaren Kompoſitionen, die ſo ſcharf abſtechen von denen des „Sturmes und Dranges“. Idee und Erſcheinung, Inhalt und Form decken ſich völlig, und der Vers erſcheint auf dieſer Stufe der Entwickelung als das notwendigſte und charakteriſtiſchſte Ausdrucksmittel. Die Proſa der „Räuber“, des „Götz“ iſt nicht mehr fähig, die ganze Zartheit und Feinheit der Vorſtellungen und Gefühle wiederzugeben, wie ſie die Dichtung jetzt verlangt. Der Realismus des 18. Jahrhunderts gelangt an ſein Ziel. Wie immer war auch er von einer mehr äußerlichen Betrachtung und Anſchauung ausgegangen, von der Nachahmungstheorie und der bloßen Kopie der Wirklichkeit. Der in der Darſtellung des Alltagswirklichen wurzelnde Realismus des engliſchen Romanes lebte auch noch in dem Drama des Sturmes und Dranges fort. Jetzt aber wird der alte Natur- und Wahrheitsbegriff ſeiner roheren ſtofflichen Deutung entkleidet und erfährt ſeine feinſte und tiefſte Auslegung, ſeine Auslegung nach dem Geiſtigen hin. Der Künſtler iſt der große Wahrheitskünſtler, der echte Realiſt und Naturaliſt, der wahr und treu ſein Inneres uns vorſtellt, nur das von ihm wirklich Erlebte und Gefühlte geſtaltet; der nicht mit Ideen ſich brüſtet, die er nur von der Zeit gehört und von außen aufgegriffen hat, ſondern allein ſolche Ideen, welche ihm zum eigentlichſten Lebensinhalt geworden ſind und als Ideale ſein Thun und Handeln beſtimmen. Dieſer Realismus verlangt, daß der Künſtler nicht etwas ſcheinen will, was er gar nicht iſt, nicht den großen Geiſt ſpielen will, wenn er mit ſeinem Denken ganz im Alltäglichen ſteht, nicht den zerriſſenen Weltſchmerzler, wenn ſeine roten Backen den ſtrammen und geſunden Jungen verraten, der alles Leid des Lebens gern über einem Teller Wurſtſuppe vergißt. Unter den Begriff Wahrheit fällt hier die Einheitlichkeit und Widerſpruchsloſigkeit der Charaktere, die zureichende Motivierung der Vorgänge: kurz das Kunſtwerk wird zu einem Organismus, der wie ein von der Natur geſchaffenes Werk in ſich ſelbſt beruht, von einem Geſetz beherrſcht

und einer großen Einheitskraft getragen wird. Es iſt die Kunſt, welche über allen Parteikünſten und Kunſtparteien rein und deutlich erkannt wurde.

Das kleine Weimar bildete in jener Zeit den geiſtigen Mittelpunkt Deutſchlands. Dort vereinigte der Hof der Herzogin Anna Amalia und Karl Auguſts die vornehmſten Geiſter des ausgehenden Jahrhunderts und eine Reihe geringerer litterariſch und künſtleriſch veranlagter Männer, die für ihre Zeit jedoch noch genug bedeuteten; ſo Joh. K. Aug. Muſaeus (1735—1787), der alte deutſche „Volksmärchen“ im Rokokoſtil ironiſch erzählte und der Wieland'ſchen Richtung ſich anſchloß, den Major Knebel (1744—1834), Fr. Juſtin Bertuch und J. J. Chr. Bode, die als Überſetzer aus der antiken Poeſie, aus dem Spaniſchen und Portugieſiſchen, ſowie aus der neueren engliſchen Litteratur thätig waren, die Kammerherren von Einſiedel und von Seckendorff. Wieland war bereits 1772 als Erzieher des Prinzen Karl Auguſt nach Weimar berufen, Goethe hatte 1776 Herder herangezogen und ihm ſeine Stelle als Generalſuperintendent verſchafft, und als der Letzte folgte nun auch noch Schiller, freilich erſt im Dezember 1799. Doch ſtand er ſchon von dem benachbarten Jena aus ſeit

H. Meyer.
Fr. v. Fritſch
Herzogin Amalie.
Ch. Gore.
Herder.
Goethe.
Einſiedel.
Frl. E. Gore.
Frl. Em. Gore.
Frl. v. Göchhauſen.

Abendkreis der Herzogin Amalie.
Nach dem Aquarellgemälde von Kraus aus dem Jahre 1795.

Digitized by Google

1794 mit Goethe in Briefwechſel und nahen Beziehungen, die ſich bald zu einem innigen Freundſchaftsbunde auswuchſen. Fünf Jahre früher, am 26. Mai 1789 hatte Schiller als unbezahlter Profeſſor an der Univerſität Jena ſeine akademiſche Antrittsrede gehalten und am 22. Februar 1790 ſeine Ehe mit Charlotte von Lengefeld geſchloſſen. Krankheit aber zwang ihn bald darauf, ſeine Lehrthätigkeit einzuſtellen.

Warum stehen sie davor?
Ist nicht Thüre da und Thor?
Kämen sie getrost herein
Würden wohl empfangen seyn.
Goethe 1828

Goethe's Wohnhaus am Frauenplan in Weimar.
Nach der Zeichnung von Otto Wagner 1827.

In Goethe's Leben bildet die italieniſche Reiſe (1786—1788) einen entſcheidenden Wendepunkt. Wie vor ihm Winckelmann, ſo flüchtete auch er aus dem Druck und der Enge der deutſchen Verhältniſſe nach Rom. Wollte er ſich als Künſtler nicht verlieren, ſo mußte er einmal alles abſtreifen, was in der Heimat ihn feſſelte und ſeinen Geiſtesflug hinderte. Italien galt als die eigentliche Heimat der Kunſt. Es war das Vorland von Hellas. Nur dort ſtand man der Antike unmittelbar gegenüber und blickte ihr ins Auge hinein. Denkmal an Denkmal redete von der Herrlichkeit des alten Hellas und Rom und von den Jahrhunderten der Wieder-

Digitized by Google

geburt. Die Reise nach Italien war eine Fahrt nach jener Insel der Seligen, von welcher der deutsche Idealismus zu dieser Zeit träumte, nach der Insel, wo Schönheit und Freiheit das Scepter in Händen hielten.

Dort machte sich Goethe von dem Geiste der Herder'schen Ästhetik los und verlor die Freude an den Werken der altdeutschen Kunst, welcher er einst so lauten Ausdruck gegeben hatte, und als ein anderer kehrte er heim, als ein Jünger Winckelmanns und des hellenisierenden Klassicismus. Natürlich konnte er sein innerstes Wesen nicht verleugnen, und der Naturalismus, die Frische und Unmittelbarkeit, die Richtung auf das Gefühlvoll-Musikalische und was sonst seiner Jugendpoesie Wert und heimisch-anheimelnden Reiz verleiht, lebte auch jetzt weiter. Nur kommt ursprüngliches Empfinden oft nicht mehr in ursprünglichen Formen, neues Geistes- und Gemütsleben nicht mehr in neuer, eigenartiger Außengestalt, die deutsche Seele oft nicht mehr in deutschen Bildern zur Darstellung. Unsere ästhetische Bildung steht noch viel zu sehr unter der Herrschaft des klassicistischen Geschmacks, als daß sie in der Goethe'schen Poesie die mancherlei Widersprüche zwischen antiker Form und modernem Inhalt, griechischem Leibe und deutschem Geiste deutlich empfände. Und doch ist die Wunderlichkeit dieser Welt nur dem Grade nach verschieden von den Wunderlichkeiten eines Scudéry'schen Romans und der französisch-klassicistischen Dichtung mit ihren Römern und Griechen in Allongeperücke und dem Galanteriedegen an der Seite. Die meisten nehmen schon Anstoß an den Hexametern des „Reineke Voß" und fühlen unmittelbar, daß Knittelverse hier ganz anders am Platze gewesen wären; aber auch „Hermann und Dorothea", in Geist, Empfindung und Stoff vielleicht die deutsch-volkstümlichste und anheimelndste aller Goethe'schen Dichtungen, immerdar eine von den großen Wunderschöpfungen der Weltlitteratur, macht in ihrer griechischen Gewandung einen fremdartigen Eindruck und ruft durch allerhand Einzelheiten die Wirkungen des Gesuchten, Erkünstelten und Gelehrten hervor. Und wie viel lebendiger würde wohl die heitere, frische Sinnlichkeit der römischen Elegien auf unser Volk und unsere Zeit gewirkt haben, hätte sie sich nicht mit einem Stachelzaun von Studierstubenweisheit von diesem Volk und dieser Zeit abgeschlossen, hätte sie sich nicht in so graue Leichengewänder gehüllt, die an Gräber und Vergangenheiten erinnern, in den Maskenputz antiker Mythologie, in Kleider, von Properz erborgt.

Der Einfluß des Hellenismus und der formalen Schönheitsästhetik zeigte sich daneben vor allem in dem Bestreben, an Stelle der individualisierenden Charakteristik wieder eine typisierende und schablonisierende zu setzen; auch führte das Ringen nach Maß und Würde dazu, mehr und mehr die Unmittelbarkeitssprache im Ausdrucke der Empfindungen zu vermeiden und eine über den Dingen schwebende ästhetische Objektivität zu erreichen. Aber Goethe wehrte sich dabei nicht genug gegen die Gefahren der Atelierpoesie, und es überkam seine Kunst jene Marmorkälte und

Marmorglätte, welche das Überwuchern formaliſtiſcher Tendenzen verraten; die Sprache nimmt anwachſend einen reflektierend-rhetoriſchen und ſentenziöſen Charakter an und ſucht wie die Menſchengeſtaltung allzuſehr jede Situation zu einer möglichſten Allgemeinheit zu erweitern. Von der „Iphigenie“ und dem „Taſſo“ bis zur „natürlichen Tochter“ hat ſich die Goethe'ſche Kunſt bereits auffällig nach der Seite dieſer verallgemeinernden und ſchabloniſierenden Darſtellungsweiſe hin entwickelt; ſie geht denſelben Weg der Naturentfremdung, aber in einem unheimlich beſchleunigten Tempo, den die europäiſche Poeſie im 17. Jahrhundert ging. Mitteninne zwiſchen der „Iphigenie“ und der „natürlichen Tochter“ entſtand „Hermann und Dorothea“, und es iſt wunderbar zu ſehen und zu erkennen, wie hier der ganze Stoff und die Anſchauungswelt den Dichter trotz ſeines klaſſiciſtiſchen Glaubensbekenntniſſes gewaltſam wieder zur Natur und zum Individualismus zurücktreibt. Trotz aller helleniſierenden Elemente wird das herrliche Epos ſeinem tiefſten und eigentlichſten Weſen nach zu einer Schöpfung echteſter deutſch-naturaliſtiſcher Kunſt, die innerlich durchaus in eine Reihe mit dem „Götz“ und dem erſten Teile des „Fauſt“ hineingehört.

Der klaſſiciſtiſche Kunſtgeiſt ſtand zu dem urſprünglichen Geiſte der Goethe'ſchen Kunſt und zu dem ganzen Goethe'ſchen Weſen im vollkommenſten Gegenſatz. Er paßte eher zur Eigenart der Schiller'ſchen Poeſie, die vom Verſtande ausging, am allerwenigſten aber zur Goethe'ſchen Weltanſchauung und Weltauffaſſung, die ſo völlig in der Betrachtung der Natur und der Fülle ihrer Sinnlichkeiten, ihrer Einzelerſcheinungen aufging. Der Dichter kämpfte gegen ſich ſelbſt, gegen ſeinen eigenen Genius, er mußte ſein Beſtes verleugnen und unterdrücken, um ſeine klaſſiciſtiſchen Ideale zu erreichen. Und er zerſtörte dabei ſeine Kunſt, er ging dabei einfach zu Grunde. Noch immer ſteht unſere Litteraturgeſchichte und Äſthetik ſtutzig da bei dem Anblick jener vollkommenſten Geſtaltungsunfähigkeit, welche der „alte Goethe“ im zweiten Teil des „Fauſt“, in „Wilhelm Meiſters Wanderjahren“ und ſonſt an den Tag legt. Während der Dichter bis zu allerletzt im lyriſchen Ausdruck des Gefühlslebens die tiefſte und gewaltigſte Schöpferkraft ſein eigen nennt, vermag er es nicht mehr, künſtleriſch-ſinnlich dramatiſch-epiſche Menſchen hinzuſtellen. Die Typen und Schablonen der „natürlichen Tochter“ löſen ſich noch ganz anders auf und verdampfen in den leerſten Begrifflichkeiten. Statt eines Menſchen ſteht ein Epigramm vor uns. Dieſe Erſcheinung muß vor allem fremdartig bei Goethe auffallen, dieſem vollendetſten Individualiſten, dieſem außerordentlichſten Seelen- und Charakterdarſteller. Sie iſt durchaus abnormer Natur und keineswegs auf Rechnung des Alters zu ſetzen. Für die Urſache dieſes künſtleriſchen Bankerotts halte ich an erſter Stelle den fortſchreitenden Hellenismus, — den Widerſtreit zwiſchen den äſthetiſchen Ideen und Zielen und dem eigentlichen Weſen der Goethe'ſchen Poeſie,

zwischen Wollen und Können. Gerade dieser individualisierenden und germanisch-naturalistischen Kunst wich der Boden unter den Füßen, und sie mußte sich selbst verneinen, als sie das Selbstvertrauen verlor und gegen ihre eigene Natur den typisierenden Stil, die stilisierende Kunst als das Einzige, das Große, das Ideale aufstellte und statt des Originalitätsgesetzes wieder das Nachahmungsgesetz verkündete. Mangelhafte und falsche ästhetische Erkenntnisse waren schuld an der Reaktion des Klassicismus. Und diese falschen Erkenntnisse beherrschen auch noch heute das Urteil. Wie damals, so spricht man auch noch heute allgemein von dem griechischen Stil der „Iphigenie" und des „Tasso" als von dem eigentlichen Stil der Formvollendung, während die Form des „Götz" und des „Faust" als eine ungeschicktere, rohere, als eine „Form der Formlosigkeit" angesehen wird. Ja, wenn Shakespeare das Formgefühl der Hellenen besessen hätte! So hört man immer wieder. Unsere deutsche Kunst ist ja reich an Gedanke und Gefühl, aber sie besitzt so wenig Formensinn. Form ist es, die uns fehlt und wir von anderen lernen müssen. In diesem Grundirrtum befanden sich auch Goethe und Schiller. Das klassische Kunstwerk wird definiert als ein Kunstwerk, in dem sich Form und Inhalt harmonisch miteinander vereinigen. Als wäre jemals eine Dichtung in die Welt hinausgetreten, in der Form und Inhalt nicht harmonisch miteinander vereinigt sind. Immer und ewig wird die Form aufs genaueste und allerschärfste mit dem Inhalt sich decken. Nur ein unreifer Geist schafft unreife, nur ein roher und wilder Geist rohe und wilde Formen. Formlos ist nur der Dichter, welcher seine Gedanken, Vorstellungen und Gefühle nicht zusammenhalten kann und auch dem Inhaltlichen nach nicht im reinen mit sich ist. Der Klassicismus glaubte an das Phantom einer absoluten Schönheitsform und meinte diese bei der griechischen Poesie gefunden zu haben. Er ahnte nicht die organischen und Naturnotwendigkeits-Zusammenhänge zwischen dem Geist und Wesen der germanischen Kunst und der Formensprache Shakespeare's und des Sturmes und Dranges, ahnte nicht, daß in dieser Form eine neue Entwickelung, eine neue Kultur, ein neuer Mensch zur Aussprache kam, daß das neue Kunstprincip des Individualismus und der Unmittelbarkeitsdarstellung völlig im Widerstreit lag mit den Formen der typisierenden hellenischen Kunst. Die germanische Poesie hatte kraft ihrer Eigenart und ihres Wesens neue Formen hervorgebracht, die sich von denen der antiken und der romanischen Völker unterschieden. Den alten Kunstformen traten Naturformen entgegen. Und unseres Erachtens sind es Formen von einem höheren und feineren Organismus, jedenfalls aber mit jenen gleichberechtigt; sie tragen ihre Gesetze in sich, können nur aus sich heraus beurteilt, nicht aber mit dem Maßstabe hellenischer und romanischer Form gemessen werden. Es war ein Irrtum des Klassicismus, wenn er glaubte, eine edlere und schönere Form gefunden zu haben, als er den

Kompoſitionsſtil des „Götz" durch den der griechiſchen Tragiker, deutſche Versformen durch helleniſche erſetzte. Wohl klingt die Sprache der „Iphigenie" und des „Taſſo" reiner und harmoniſcher, reifer und ſüßer an unſer Ohr, aber dieſe höhere Vollendung kommt, wie geſagt, nicht auf Rechnung des Hellenismus und der Antikennachahmung, ſondern ausſchließlich der geiſtigen und künſtleriſchen, der inneren Fortentwickelung unſerer Dichter.

Leider kann unſere Darſtellung nur in großen Linien die litterariſche Entwickelung darſtellen und nur kurz den Charakter der wichtigſten Geiſtes-Strömungen kennzeichnen; ſie muß darauf verzichten, ernſthafter auf die einzelnen Werke und das Seelenleben der führenden Männer einzugehen. Das Flüchtigſte muß hier genügen. Die Vollendung des „Egmont" und des „Torquato Taſſo", ſowie die Umdichtung der „Iphigenie" in Verſe waren die nächſten Ergebniſſe von Goethe's italieniſcher Reiſe; das Fauſtbruchſtück und die erſte Sammlung von Gedichten füllten die letzten zwei Bände der von 1787—1790 in Leipzig bei Goeſchen in acht Bänden erſchienenen „Schriften". Das helleniſierende Drama ſteht in „Iphigenie" und „Taſſo" auf ſeiner Höhe. Hier waltet noch ungebrochen der individualiſtiſche Drang der Goethe'ſchen Kunſt. Ein Neues tritt vor uns hin. Der epiſche Geiſt, der noch im „Egmont" ſteckt, weicht dem der Lyrik. Das Auge des Naturaliſten wendet ſich von der Betrachtung der Außenwelt ab und verſenkt ſich ganz in das Schauen der Innenwelt. Keine vielen Handlungen und äußeren Begebenheiten, ſondern Seelenvorgänge werden mit intimſter Feinheit ausgeſtaltet. Auch ganz ohne alle Beeinfluſſung durch die Antike hätte dieſes Drama, das wie das altgriechiſche ſtark lyriſchen Charakters iſt, in der Kompoſitionsweiſe mit jenem Schauſpiel manches gemeinſam haben können. Im Sittlichen ruhen die Geiſteswurzeln beider Dichtungen. Die Äſchyleiſchen Stimmungen wichen den Sophokleiſchen. Nichts empfindet der Künſtler jetzt ſo tief, wie „die Grenzen der Menſchheit". Ernſt und groß wie das religiös-ſittliche Problem faßt auch der Dichter das ſozial- und geſellſchaftlich-ſittliche Problem auf, und dem Adel des Geiſtes entſpricht der Adel der Form. „Iphigenie" und „Taſſo" ſind Schöpfungen, die nur für die höchſte Bildung zugänglich, Entzückungen für die feinſte Kunſtkennerſchaft.

Doch das wahrhaft große Goethe'ſche Werk, das am unzertrennlichſten mit ſeinem Namen verknüpft ſein wird, erſchließt ſich in gleicher Weiſe der höchſten Bildung wie dem naivſten Empfinden und ſchlägt Brücken über die tiefen Klüfte, welche unſer Volk voneinander ſcheiden. An der Fauſtdichtung hat der Dichter ſein ganzes Leben hindurch gearbeitet. Die erſten Anfänge entſtehen in der Zeit der erſten friſcheſten Jugendblüte, kurz vor ſeinem Tode erſt bringt er das ganze zum Abſchluß. Im erſten Teil ſteht die deutſche Raſſenkunſt auf der bisher erreichten höchſten Höhe. Der germaniſche Naturalismus feiert hier ſeinen vollkommenſten Triumph, und die ſinnlich

gewaltigste, künstlerische Gestaltungskraft paart sich mit dem reichsten und mächtigsten Geistesleben. Das Gesamtwerk scheint kaum von einem und demselben Dichter geschaffen zu sein, und kein anderes Werk der Weltlitteratur zeigt bei aller Einheit so viel Ungleichartigkeit. In der bunten Mischung der Stile offenbart es am besten die zersetzenden Elemente, die mit dem Klassicismus emporgekommen waren. Aber mitten unter den trockensten und dürrsten Allegorien des zweiten Teiles, unter all den Schemen und Schatten einer gestaltungsunkräftigen Verstandespoesie leuchtet immer wieder das Feuer der großen Goethe'schen Kunst rein und mächtig auf. Das tiefste Gefühl, die sinnlichste Phantasie, um so sinnlicher, wenn sie verzweifelt kämpft, das Unsinnlichste zum Leben zu erwecken, finden jenen vollendeten Ausdruck, wie er nur den ersten Meistern zu Gebote steht. Die Faustdichtung sprengt wie keine andere alle äußeren Formgesetze und Regeln. Die Form wächst ganz aus dem Innerlichsten heraus, und die von der Ästhetik so säuberlich gezogenen Grenzen zwischen dem Dramatischen, Epischen und Lyrischen geraten in Fluß und Verwirrung. Etwas Neues, in die Zukunft hinein Weisendes ist hier entstanden. Jenseits des „Faust" erhebt sich schattenhaft ein Kunstwerk, das auf der letzten und tiefsten Einheitlichkeit alles dichterischen Schaffens beruht, ein Organismus, in dem die bisher so streng gewahrten Gattungsunterschiede überwunden und ineinander geflossen sind. Das Zusammenhaltende der Dichtung liegt wesentlich im Ich des Dichters, in der Einheit seines geistigen Entwickelungsganges. Sein Leben wird zu einem vorbildlichen für das Leben der ganzen Menschheit. Wir schauen hingerissen auf den jungen Goethe,

F a u s t.

Ein Fragment.

Von

Goethe.

Ächte Ausgabe.

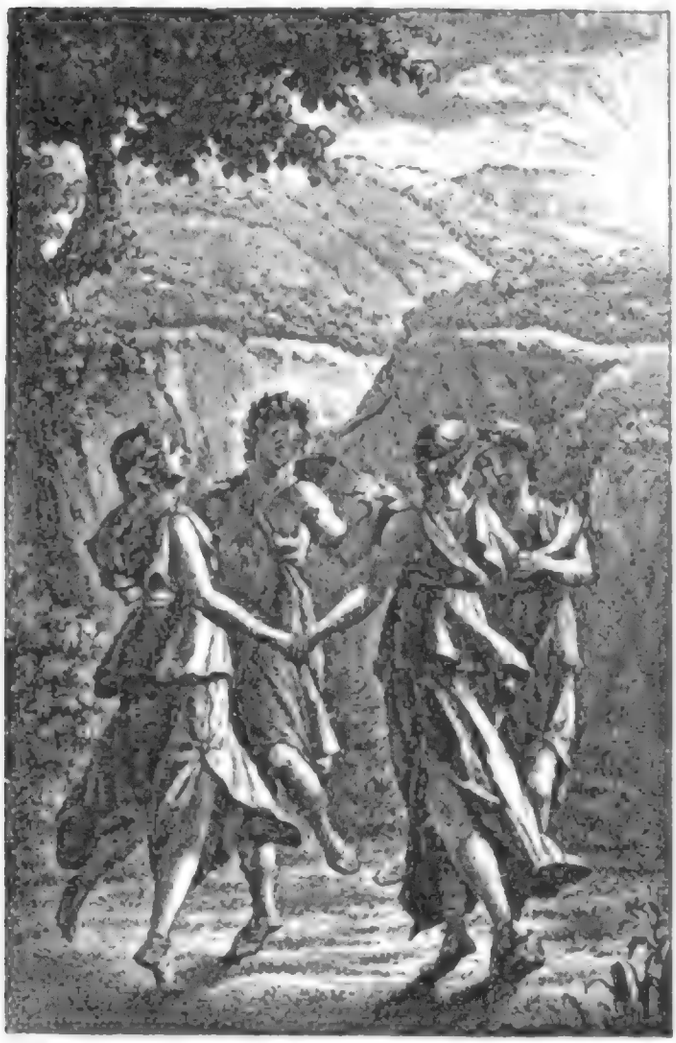
Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1790.

Titel der ersten Separat-Ausgabe des Fragments „Faust".

den großen, einzigen Künſtler; aber voller Andacht horchen wir auch auf die Sprüche und Lehren des greiſen und des weiſen Olympiers, der „drei Menſchenalter“ ſah, und wie kein anderer nach Erkenntnis rang, nach dem Wiſſen von der Natur und dem Menſchen. Der „Fauſt“ iſt die große, noch von keiner anderen abgelöſte Religions- und Erlöſungsdichtung des 18. Jahrhunderts, welche das tiefſte Wiſſen und Glauben, die Erkenntniſſe und die Ideale der Neuzeit zum umfaſſenden Ausdrucke bringt, wie einſt Dante's „Komödie“ die Erkenntniſſe und Ideale des Mittelalters, Miltons „Verlorenes Paradies“ die des 17. Jahrhunderts darſtellte. Wenn in „Iphigenie“ und „Taſſo“ nur die oberſten Waſſer aufgerührt werden, ſo wühlt hier der Sturm die unterſten Tiefen auf. Um ſo gewaltiger tönt das Halleluja der Engel, tönen die Glocken- und Poſaunenklänge der Goethe'ſchen Erlöſungslehre in unſer Ohr, je mehr an Schuld, Pein und Not über das Haupt der Menſchheit ausſtrömt. In der tiefen Erfaſſung der Tragik des Daſeins iſt die Dichtung vor allem ausgezeichnet. Der Titanismus der Sturm- und Drangperiode gärt in dem erſten Teil. Es lockt, das Leben ſinnlich auszukoſten in allen ſeinen Leidenſchaften und Gefühlen. Aber Gretchen vermag den vorwärts ſtürmenden Fauſt nicht zu halten. Gretchen vermag es nicht und auch nicht Helena. Die Helenatragödie des zweiten Teiles verherrlicht keineswegs den Bund des deutſchen und des helleniſchen Geiſtes; ſie zeigt vielmehr den Dichter auch hinausgeſchritten über die Anſchauungswelt des Klaſſicismus, wie er über die des Sturmes und Dranges hinausgegangen war. Auch die äſthetiſche Religion, wie ſie Winckelmann und Schiller verkündet hatten, befriedigt Fauſt auf die Dauer nicht. Zu begleiten vermag die Muſe, nicht zu leiten. Das Reich des Hellenismus, jenes Reich der Schönheit und der Kunſt, der idealen Träumereien, des Vergeſſens der Wirklichkeit zerrinnt in das Nichts. Auch dieſes Reich iſt ein Reich der Lemuren. Die Fauſtdichtung trägt, wie die Dante'ſche Komödie ein Doppelangeſicht. Sie blickt nach rückwärts und nach vorwärts. Sie erwächſt aus dem Boden des 18. Jahrhunderts, aber der greiſe Goethe entfaltete die Fahnen des 19. Jahrhunderts und ſteht am Anfange aller ſeiner Entwickelungen. Vom Realismus war der Dichter ausgegangen, zum Realismus bekehrt er ſich zurück. Herniederſteigend aus den Wolkenhöhen des Klaſſicismus zeigt er der Nation den Weg, den ſie jetzt gehen ſoll und gehen wird: den Weg der ſozialen Arbeit. Wie im „Wilhelm Meiſter“, ſo im „Fauſt“. Wohl klingt nach den Titanismen des erſten Teils der Schluß des zweiten Teils faſt müde und reſigniert. Dieſer Erlöſungslehre haftet zuletzt etwas Nüchternes und Kleinliches, etwas nur Bürgerlich-Praktiſches an, jener Proſaismus der Nützlichkeitsreligion, welcher in der Kulturbewegung des 18. und noch mehr des 19. Jahrhunderts überall zum Ausdruck kommt. Aber das eigentlich Große in der Fauſt-Geſtalt, das

unabläſſige Ringen und Streben um das höchſte Menſchliche, das Bewußtſein von einer fortſchreitenden Entwickelung bleibt dabei ſiegreich beſtehen.

In der Zeit ihrer vollſten Reife ſchloſſen Goethe und Schiller den für unſer deutſches Kulturleben ſo bedeutungsvollen Freundſchaftsbund. Die Briefe, welche beide miteinander auswechſelten, reich an äſthetiſchen Wahrheiten, ſtellen alles in Schatten, was die deutſche Äſthetik des 19. Jahrhunderts ſpäter hervorbrachte. Dieſe fußt auf ihnen, aber verengt noch mehr, was an Einſeitigkeiten in ihnen ſteckte. Freilich blieb das Beſtreben beider in jener Zeit noch ziemlich unverſtanden. Nur wenige fanden ſich zu ihnen empor Die Monatsſchrift „Die Horen“ (1795—1797) und der „Muſenalmanach“ (1796—1800), welche Schiller herausgab, erzielten nicht genug Beifall, daß ſie ſich lange halten konnten. Goethe trat noch mit einigen ſeiner vollendetſten Kunſtwerke hervor: mit den „Römiſchen Elegien“ und mit „Wilhelm Meiſters Lehrjahren“, dieſem Seitenſtück zum „Fauſt“, welches die geſellſchaftliche Kultur und das Alltags-Wirklichkeitsleben der Zeit in großen Bildern entrollt, wie der „Fauſt“ den treibenden Ideen Ausdruck gab; und 1797 erſchien „Hermann und Dorothea“. Der Muſenalmanach von 1798 brachte die bekannteſten Schöpfungen der deutſchen Balladenpoeſie: Goethe's „Braut von Korinth“, „Schatzgräber“ und „Gott und Bajadere“, Schillers „Handſchuh“, „Taucher“, den „Ring des Polykrates“, die „Kraniche des Ibykus“. Des letzteren kulturgeſchichtlich-philoſophiſche Lehrdichtung erreichte dann ihren Höhepunkt im „Lied von der Glocke“ (1800). In geiſtvoll-witzigen Epigrammen, in den „Xenien“



Titelzeichnung zu dem von Schiller herausgegebenen „Muſenalmanach“ auf das Jahr 1798, dem ſogen. „Balladenalmanach“.

(1797), führten beide vereint ihre neuen Ideale einer äſthetiſch-ethiſchen Bildung in den Kampf gegen Nikolaitiſche Aufklärung, Lavater'ſches und Stolberg'ſches Chriſtentum und hielten ein blutiges Gericht über die flache Alltagslitteratur der Zeit, das alle Poetchen und Schriftſtellerlein in Harniſch gegen ſie brachte.

Illuſtration zu Schillers „Glocke“,
gezeichnet von der Schweſter des Dichters Chriſtophine.

Für die Geſchichte des Theaters aber hebt eine neue Periode an, als Schiller nach langem Schweigen wiederum mit einer neuen dramatiſchen Dichtung hervortrat, ein Neuer in ſeiner Weltanſchauung und in ſeiner Kunſt. Die kleine Weimariſche Bühne, welche Goethe von 1791 bis 1817 leitete, zieht jetzt alle Augen auf ſich. Ihre große Ruhmeszeit beginnt, als

Schillers wiedererwachte dramatiſche Schöpferkraft Goethe zu Hilfe kam und auch in dieſem eine lebendigere Theaterbegeiſterung wach wurde. Die Schauſpielkunſt ſollte von hier aus verbeſſert werden und einen neuen Stil erlernen, der den germaniſchen Naturalismus, wie ihn die Hamburg-Schröder'ſche Richtung feſthielt, durch das Weſen des klaſſiciſtiſch-helleniſtiſchen Idealismus verdrängen wollte. Sie nahm in der Weimarer Schule eine hohe und edle Bildung an und lernte tiefſtes, geiſtiges Leben zum Ausdruck bringen, Schwung und Adel der Gefühle; aber ſie kehrte auch wieder zur Deklamation und zur Poſe, zu dem äußerlichen Theaterſpiel der alten

Das alte Theater in Weimar, 1779—1825.

franzöſiſchen Bühne zurück. Immerhin war es ein Glück, daß der neue Stil den der Hamburger Schule nicht ganz verdrängen konnte. Unter Ifflands Leitung (1796—1814) nahm zu gleicher Zeit das Berliner Nationaltheater einen großen Aufſchwung und ſtand, während das Hamburger allmählich verfiel, mit dem Weimarer an der Spitze der deutſchen Bühnen. Iffland beſaß nicht die Genialität und die Unmittelbarkeit Schröders, aus deſſen Schule er hervorgegangen war; dafür verlieh er ſeinen Geſtalten feinere, formale Reize, ariſtokratiſche Eleganz und vornehme Haltung. Seine beſondere Stärke lag im Feinkomiſchen. **Friederike Bethmann-Unzelmann** (1760—1815) und der geniale Heldendarſteller **Fleck** (1757—1802), der idealſte Verkörperer Schiller'ſcher Geſtalten, ragten aus

dem ihn umgebenden Kreiſe hervor. Hier in Berlin ſuchten die Elemente der Hamburgiſchen und Weimariſchen Kunſt miteinander zu verſchmelzen, und es entſtand ein ſtiliſierender und formal durchgebildeter Realismus.

Raſch hintereinander erſchienen in den letzten Jahren des 18. und in den erſten Jahren des 19. Jahrhunderts die großen Dramen Schillers, welche den Grundſtock unſeres deutſchen Bühnenrepertoires bilden. Zu Anfang und zum Schluß die bedeutendſten: die Wallenſteintrilogie und der „Tell“. Dazwiſchen „Maria Stuart“, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Die Braut von Meſſina“. Ein urſprünglicher Dramatiker wie Shakeſpeare iſt Schiller nicht, — aber ein um ſo gewaltigerer Theatraliker. Ein ſo einzig großes Kompoſitionsgenie beſitzt er, daß er den undramatiſchſten aller Stoffe, den Tellſtoff, zu einem der wirkungsvollſten Bühnenwerke auszugeſtalten vermag. Dennoch darf man nicht überſehen, daß die Schiller'ſche Technik etwas Künſtliches und Äußerliches an ſich hat, ähnlich wie die ihr am nächſten verwandte Technik des franzöſiſch-klaſſiciſtiſchen Dramas. Die Innerlichkeit und Notwendigkeit der Shakeſpeare'ſchen Naturform geht ihr ab. Man verſpürt gerade an den Schiller'ſchen Tragödien, daß das lyriſche 18. Jahrhundert in ſeinem innerſten Weſen ein eigentlich dramatiſches Empfinden bei weitem nicht ſo begünſtigte, wie das Renaiſſancezeitalter. Und ein elegiſch-reſignierender Zug tritt vor allem in dem Charakter und in der Dichtung dieſes unſeres volkstümlichſten Poeten hervor. Im großen allgemeinen haftet denn auch ſeinen Helden und Heldinnen etwas mehr Paſſives als Aktives an.

Fleck.
Gemalt von F. Roſenberg, geſtochen von D. Berger 1782.

Trotz allem Hellenismus und Klaſſicismus wurzelt jedoch das Schiller'ſche Drama mit ſeinen tiefſten Wurzeln in dem Gedanken- und Gefühlsleben des deutſchen Volkes und in der lebendigen Bildung ſeiner Zeit und trotz ſo manchen weltflüchtigen Äſtheticismus hält es feſt ſein Auge auf die Wirklichkeiten, die Verhältniſſe und Zuſtände der menſchlichen Geſellſchaft gerichtet. Und aus dieſem ſeinem national-volkstümlichen Geiſt, ſeinem Modernitäts- und Wirklichkeitsſinn, nicht aus ſeinem Hellenismus und Klaſſicismus,

erwuchsen die großen Wirkungen, die es von Anfang an auf unser Volk ausübte und immer ausüben wird.

Auf der Mittagshöhe seines Lebens riß ihn der Tod hinweg, — am 9. Mai 1805, hinweg von großen Plänen und Entwürfen.

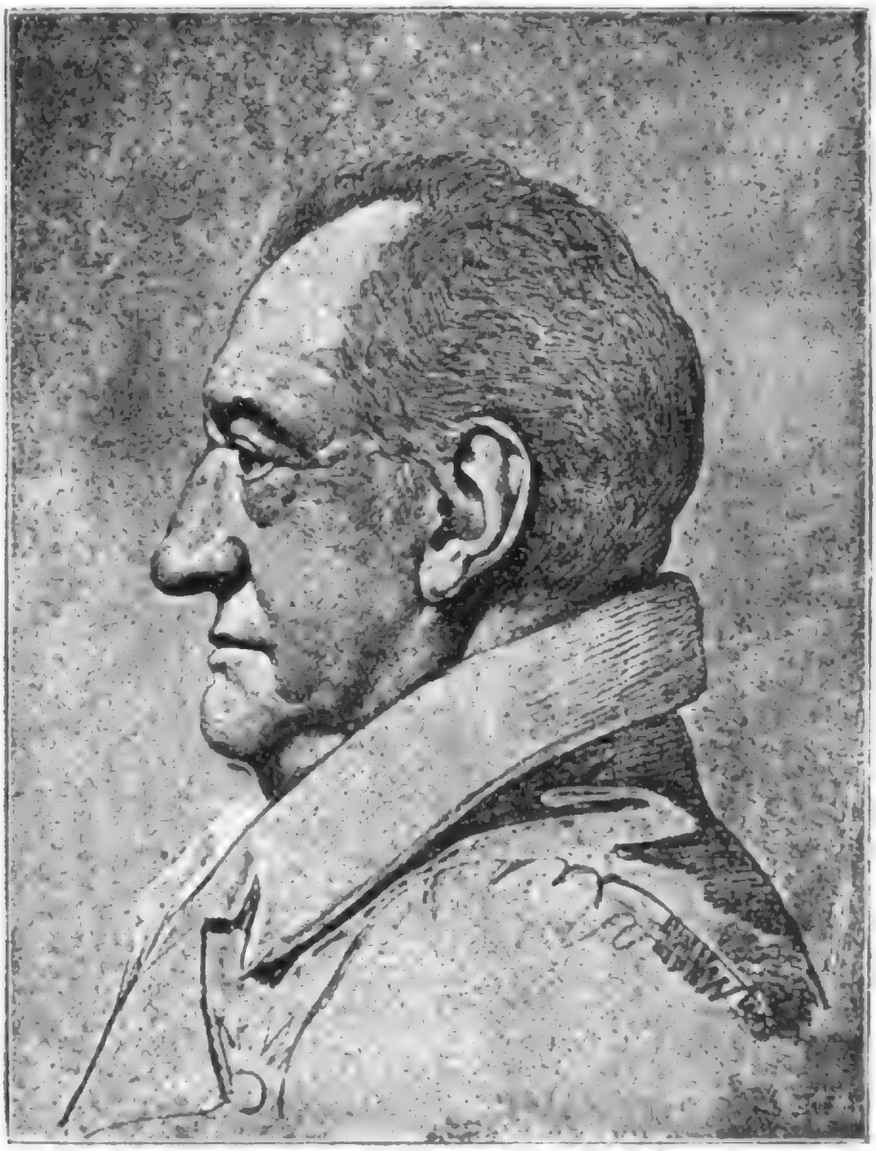
Die große Gestalt Goethe's aber steht noch das ganze erste Drittel des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen. Wir werden noch immer wieder auf sie zurückkommen müssen. Entschiedener tritt das Thätig-Praktische der Goethe'schen Natur von neuem hervor und, berührt vom Hauche des 19. Jahrhunderts, bannt er die Stimmungen des resignierenden Idealismus, des allzu tief in rein ästhetischer Genußsucht versunkenen Klassicismus aus seiner Seele und denkt an die Realisierung der Ideale, an die Umformungen und Neugestaltungen des wirklichen Lebens, ein ewig-junger, ein ewig-thatenfroher Bekenner des Optimismus:

Schiller auf dem Totenbett.
Nach der Kreidezeichnung von F. Jagemann 1805.

Schärfe deine kräft'gen Blicke, dann durchspähe diese Brust,
Sieh' der Lebenswunden Tücken, sieh' der Liebeswunden Lust.
Und doch sang ich gläub'ger Weise, daß mir die Geliebte treu,
Daß die Welt, wie sie auch kreise, liebevoll und dankbar sei.
Mit den Trefflichsten zusammen wirkt' ich, bis ich nun erlangt,
Daß mein Nam' in Liebesflammen von den schönsten Herzen prangt.

Wie der „Faust", so umschließen auch „Wilhelm Meisters Wanderjahre" (1821—1829) große sozialpolitische Arbeitsprogramme, in denen sich der Geist des lebenden Jahrhunderts offenbarte, und dem großen Forscher, der sich seit den ersten Weimarer Jahren immer tiefer in das Studium der Naturwissenschaften versenkt hatte, erscheint bereits in deutlichen und klaren Umrissen die Entwickelungslehre, die größte und wichtigste Erkenntnis unserer Zeit. In den „Wahlverwandtschaften" (1809) aber hatte er noch einmal

mitten in den Kampf um alte und neue Sittlichkeit hineingeführt. Wie einſt Herders Blick, ſo ſchweift auch jetzt wieder der ſeinige über die weiten Gefilde der Weltlitteratur dahin und, von den Wundern des Orients entzückt, ſucht er in ſeinem „Weſtöſtlichen Divan“ (1819) Oſten und Weſten miteinander zu verbinden, wie er deutſchen und griechiſchen Geiſt miteinander



Goethe im Alter.
Gezeichnet von F. Jagemann 1817.

vermählen wollte. Das mußte auch diesmal zu allerhand Mummenſchanz führen, aber wo er ſeine Maske und ſeine Karnevalskleider ablegt, da ſteht er noch einmal in ſeiner ganzen künſtleriſchen Größe vor uns, und lyriſche Klänge von höchſter Gewalt ſchlagen an unſer Ohr. Über ſein Leben hat er Buch geführt, wie noch kein anderer, und in zahlreichen autobiographiſchen Werken, unter denen „Wahrheit und Dichtung“ voran-

ſteht, über ſich ſelbſt Rechenſchaft abgelegt. Da tritt das Individuum in den Kreis der Geſchichtsforſchung ein, und der einzelne will ebenſo wichtig genommen werden, wie ein ganzes Volk, wie die Geſchichte der Welt.

Als Goethe am 22. März 1832 ſein Haupt zur Ruhe niederlegte, da ſchied wohl der reichſte und tiefſte Menſch dahin, den die Welt bisher geſehen hatte. In ihm darf man wohl die bisher erreichte höchſte Verkörperung der Gattung Menſch erblicken und feiern.

Wie in allen großen Dichtern der Weltlitteratur, ſo verehren wir auch in Schiller und Goethe Genien, welche ſich weit über das Niveau der allgemeinen Kultur ihres Volkes und ihrer Zeit erhoben haben. Nur die edelſten und beſten Geiſter unter den Zeitgenoſſen finden ſich zu ihnen hin. Für das Bedürfnis der großen Maſſen mußte eine alltäglichere Litteratur ſorgen, welche deren Verſtändnis, deren groberen Gedanken und Gefühlen entgegenkam und uns von der eigentlichen Durchſchnittsbildung der Zeit ein ganz anders treues Abbild abgiebt als jene Dichtung. Ältere Entwickelungen leben da noch fort, und herkömmlichere Anſchauungen kommen zum Ausdruck. Solche Herkömmlichkeit des Geiſteslebens aber erzeugt nie etwas anderes als eine herkömmlich-flache Kunſt.

Auguſt v. Kotzebue.

Dieſes Drama der Maſſenbildung ſchrieben F. L. Schroeder, A. W. Iffland (1759—1814), die großen Meiſter der Schauſpielkunſt, und Auguſt von Kotzebue (1761—1819). Sie führten das rührſelige, bürgerliche Familiendrama des Jahrhunderts zu ſeinem Ziel und erzielten damit

Digitized by Google

äußere Erfolge, welche weit über die der Goethe und Schiller hinausgingen. Iffland gab dem hausbackenen Realismus den ariſtokratiſch-vornehmen Anſtrich und die elegantere Form, welche auch ſeine ſchauſpieleriſchen Darſtellungen kennzeichneten. Eine typiſch-liederliche Kunſt iſt die Kotzebue'ſche. Dieſer geſchickteſte Macher weiß ſich jedes Mäntelchen umzuhängen. Er verkörpert den flachen Eklekticismus, der ſeinen Vorbildern alle Äußerlichkeiten abzugucken weiß, dem Innerlichen und Eigentlichen verſtändnislos gegenüberſteht. Er hegt daher eine inſtinktive Abneigung gegen alles Eigenartige, Bedeutende, Ernſtgefühlte und Wahre. Mit der rechten Hand ſchreibt

Friedrich von Matthiſſon.
Nach dem Gemälde von Tiſchbein.

er Ifflandiſch und mit der linken Schilleriſch, heute ein Jambenſchauſpiel und morgen eine Poſſe, heute ſchwelgt er in Empfindſamkeit und Gemüt und morgen in der Frivolität. Er iſt der wahre, der ewige Philiſter, der, wenn er einen Toaſt auszubringen hat, auch das Wort Ideal in den Mund nimmt, gern und viel von der Moral redet und mit höchſtem Behagen in allerhand Lüſternheiten ſchwelgt. Das Beſte und Echteſte an Kotzebue iſt der Sinn für die Situationskomik und den Witz der urſprünglichſten aller Komödien, der Hanswurſtkomödie.

J. G. Seume, der „Spaziergänger von Syrakus“ (1763—1810), weckt die Erinnerungen an Schubart und ähnliche Biedermannsgeiſter aus den Jahren des Sturmes und Dranges, der elegante, weiblich-weichliche und

ſchwärmeriſch-ſentimentale **Friedrich von Matthiſon** (1761—1831) weiſt auf Hölty zurück und pflegt im Verein mit dem kräftigeren **J. G. v. Salis-Seewis** (1762—1834) noch immer die alte, naturbeſchreibende Lyrik, die von Thomſon herſtammt, während Chriſtoph Auguſt **Tiedge** (1752—1840) mit ſeinem zerfließenden Lehrgedicht „über Gott, Unſterblichkeit und Freiheit“, „Urania“ benannt, begeiſtert von jenen Kreiſen gefeiert wurde, die an Goethe's und Schillers griechiſchem Heidentum Anſtoß nahmen. Voſſens mundartliche, realiſtiſche Idyllenpoeſie fand ihre Fortſetzung in **Johann Peter Hebels** (1760—1826) naiv-humoriſtiſchen, naturſchildernden und moraliſierenden „Alemanniſchen Gedichten“ für Freunde ländlicher Natur und Sitten; und noch an einen andern, den Göttingern Naheſtehenden, erinnerte dieſer, an Matthias Claudius, deſſen ſchlicht-volkstümlichen Ton auch er im „Schatzkäſtlein des rheiniſchen Hausfreundes“ aufs beſte zu treffen wußte.

Johann Peter Hebel.

Zwei nur ragen noch hoch über alle dieſe empor, den beiden Führern nahe verwandt an Idealität der Weltanſchauung, Größe und Ernſt der Kunſt: Hölderlin und Jean Paul. Die gewaltige Lyrik Joh. Chr. Friedr. **Hölderlins** (geb. am 20. März 1770; 1806 wurde er wahnſinnig und ſtarb 1843) trägt vorzugsweiſe hymniſchen Charakter und vereinigt Goethe'ſche und Schiller'ſche Züge. Die Griechenſehnſucht und das Schönheitsverlangen erfüllen ſeine Seele ausſchließlich und gelangen bei ihm am leidenſchaft-

lichſten und in ſtarker Einſeitigkeit zum Ausdruck. Er iſt der ätheriſchſte unter den Wolkenwanderern des deutſchen Idealismus, der welt- und zeitflüchtigſte. So verliert ſeine ganze in den Empfindungen des Ichs ſchwelgende Kunſt den unzerſtörbar-lebendigen Sinn für alles Wirkliche, den

Jean Paul.
Nach der Kreidezeichnung von Ernſt Förſter.

Goethe und Schiller ſich immer bewahrten, und ſie vermag ſchon nicht mehr Objektivitäten darzuſtellen. Der Roman „Hyperion“ zerfließt in Farben und muſikaliſchen Tönen. Aber die Griechenſeele Goethe's findet bei ihm eine faſt noch Goethiſchere Kunſtausgeſtaltung.

Digitized by Google

In den jammervoll ärmlichen Verhältnissen eines Dorfschullehrerhauses des 18. Jahrhunderts, in der weltentlegenen Einsamkeit des Fichtelgebirges wuchs Jean Paul, oder wie er mit vollem Namen hieß, Jean Paul Friedrich Richter (geb. am 21. März 1763, gestorben am 14. November 1825), der Schöpfer und Vollender des deutschen sentimental-humoristischen Romanes, heran. In nächsten verwandtschaftlichen Beziehungen steht dieser zu dem Romane Lawrence Sterne's, dessen spleeniges Wesen und Gemisch aus Reflexion und Erzählung in Deutschland großen Anklang gefunden hatte und die Litteratur bedeutend beeinflußte. Johann Gottwald Müller 1744—1828), der Verfasser des „Siegfried von Lindenberg", und andere bereiteten Jean Paul den Weg. Am nächsten aber kam ihm der Ostpreuße Theodor Gottlieb von Hippel, mit dem er das innerlich Unruhige und darum wuselig Formlose, das Hin und Her zwischen Gedachtem und Gedichtetem teilt, das Barocke und Ungeordnete Hamann'schen Stiles. Der Idealismus Goethe's und Schillers hatte sich von der engen und gedrückten Welt des deutschen Philistertums zurückgezogen und dieser Wirklichkeitswelt seine griechische Schönheitswelt entgegengestellt. Der Jean Paul'sche Roman sucht sich von Winckelmann wieder nach Herder und nach dem nationalheimischen Sinn der Sturm- und Drangpoesie zurück. Sein Idealismus besitzt keine Adlerflügel, sondern nistet sich vielmehr ein in das Kleine, Niedere und Enge. Es lockt ihn an, es hat etwas Vertrautes und Beglückendes für ihn. Er vergoldet und verklärt es. Indem er ihn belächelt, entdeckt er auch in dem Philister, in dem Armen an Geist, in der dumpfen Seele die Goldader eines guten Gemütes. Er macht auch ihn uns lieb und verständlich, zieht ihn hinein in das Licht der Humanitätsweltanschauung. Aber wenn er dann in die Ideenwelt Goethe's und Schillers emporsteigen will, versagen ihm die Flügel der dichterischen Gestaltungskraft. Der mächtig arbeitende Geist zerstört die künstlerische Anschauungsform, und diese ist nicht stark und weit genug, jenen zu fassen. Die Reflexion geht neben der Poesie, von ihr getrennt, einher.

Digitized by Google

Die Romantik in Deutſchland.

Charakter und Weltanſchauung der Romantik. Vergangenheitskultus, Subjektivismus und Atheticismus der Romantik. Die Philoſophie. Fichte. Schelling. Schleiermacher. Die Wiſſenſchaft. Die Gebr. Grimm. Charakter der romantiſchen Poeſie. Die Gebr. Schlegel. Tieck und die romantiſche Ironie. Novalis und die chriſtliche Myſtik. Die nationale Romantik und die Volkspoeſie: Brentano. Achim v. Arnim. Das romantiſche Drama. Werner und das Schickſalsdrama. Heinrich von Kleiſt. Die Befreiungskriege und die patriotiſche Romantik. Ableben der Hochromantik. Die Periode des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus. Schopenhauer und der Peſſimismus. Charakter der Epigonenpoeſie. Das Formenvirtuoſentum. Platen. Rückert. Uhland und die ſchwäbiſche Schule. Joſeph v. Eichendorff. Chamiſſo. Immermann. Das Theater dieſer Zeit. Ludwig Devrient. Das Burgtheater unter Schreyvogel. Grillparzer. Raimund. Das Drama des germaniſchen Stiles: Grabbe, Büchner.

In dem vorhergehenden Buche habe ich zu zeigen verſucht, wie ſich in allmählicher und langſamer Entwickelung eine Poeſie des Verſtandes und der Autorität, der Syſtematik und der Regel, am charakteriſtiſchſten durch den franzöſiſchen Klaſſicismus verkörpert, in eine Dichtung des Gefühls, der individuellen Freiheit und der ſinnlichen Naturgeſtaltung umwandelte. Wie immer wieder in den Zeiten vorher, ſo wiederholt ſich ein ähnliches Schauſpiel des Vergehens und Werdens im 19. Jahrhundert. Unſere offizielle und ſtaatlich approbierte Litteraturgeſchichte ſpricht kurz und bündig von einem Verfall der deutſchen Poeſie und ſtellt ſogar das Todesjahr Goethe's als einen Markſtein auf, der Tag und Nacht, Licht und Finſternis voneinander ſcheidet. Schon die Romantik bedeutet da ein Herabſteigen von der Höhe. Für einen jeden, welcher die Kunſt, welcher die Kunſt an einen beſtimmten, einzigen Stil, an eine Parteirichtung oder gar an eine Perſönlichkeit gebunden ſieht, — für jeden, der etwa in dieſem Falle aus der „Vermählung des helleniſchen und deutſchen Geiſtes“ die Dichtung aller Dichtungen, die abſolute Dichtung entſtanden glaubt, iſt ein ſolcher allgemeiner Verfall leicht nachzuweiſen. Aber nur enge Geiſter,

die Michel Angelo und Dürer auf dem Altar Rafaels, Goethe's „Fauſt" zu Ehren ſeiner „Iphigenie" oder umgekehrt abſchlachten, können zu dieſer Höhe der Betrachtung emporſteigen. Der in einer einzelnen Perſönlichkeit ſtets beſchränkte, in den „Fehlern" ſeiner „Vorzüge" eingefangene Menſchengeiſt ſchafft niemals die Kunſt und das Kunſtwerk, ſondern immer nur eine Kunſt, immer nur ein Kunſtwerk.

In einem ſtändigen Fluß begriffen, zieht die Dichtung eines Volkes, zieht die Weltdichtung an unſerem Auge vorüber. Mit jedem Wechſel des Augenblicks bietet ſie ein Neues, ein Anderes. Eine fortwährende Verwandlung und Fortentwickelung läßt hier eine Blüte langſam welken, verdorren und abfallen, aber ſchon ſproſſen daneben junge Knoſpen hervor, die nach und nach aufbrechen und ſich entfalten. Von einem Verfall und Niedergang läßt ſich mit gutem Recht reden, zerlegt man die Kunſt und das Kunſtwerk ſo in einzelne Teile. Eine beſtimmte Kraft nimmt ab, eine einzelne Fähigkeit verkümmert; ſo das eine Mal die Fähigkeit der Wirklichkeitsnachbildung, der unmittelbaren, ſinnlichen Naturbeobachtung, das andere Mal die idealbildende Kraft, die Kunſt der Stiliſierung. Es giebt auch ganze Perioden, wo das rein äſthetiſche Vermögen, das Vermögen der Geſtaltung und Formung ſtark verkümmert erſcheint. Aber nehmen wir die Poeſie in Goethe'ſcher Auffaſſung als einen Ausdruck des Geſamtgeiſteslebens, das Religion und Philoſophie, Wiſſenſchaft und Kunſt in ſich vereinigt, das ebenſo wie alle Vorſtellungen und Gefühle auch das Verſtandesleben zum Ausdruck bringt, ſo wird jeder Verfall- und Sterbeprozeß durch ſich ſelbſt wieder zu einem Verjüngungs- und Erneuerungsprozeß. Dann lebt die Kunſt auch weiter und gewinnt an neuen Kräften in ſolchen Zeiten, da das rein künſtleriſche Vermögen ſelber darniederliegt und der menſchliche Geiſt vor allem auf neue wiſſenſchaftliche Erkenntniſſe ausgeht, ſoziale, religiöſe Probleme zu löſen ſucht, in Zeiten einer überwuchernden Schriftſteller- und Tendenzpoeſie. Sie bereichert ſich dann mit einem neuen Wiſſen, mit neuen Ideen und einem neuen Willen, — mit neuem Stoff und Inhalt, wodurch auch die künſtleriſche Weltauffaſſung und Geſtaltung weſentlich umgewandelt wird.

Kaum hatte die klaſſiciſtiſche Geiſtesſtrömung die deutſche Dichtung neu ergriffen und belebt, da machten ſich auch ſchon wieder andere Einflüſſe geltend und wirkten auf die allmähliche Bildung eines neuen, beſonderen Stiles ein. Ein etwas jüngeres Poetengeſchlecht ſtellte neue Ideale auf und brachte das Schlagwort von einer „romantiſchen Kunſt" in Aufnahme, das ſich ſeitdem auch in unſerer Äſthetik und Litteraturgeſchichte Bürgerrecht erworben hat. All ſolche Bezeichnungen aber tragen ſtets viel des Willkürlichen in ſich und ſind weniger von der Höhe der Spekulation herab als aus der geſchichtlichen Betrachtung heraus zu erklären. In den Theorien der Gebrüder Schlegel fällt die Begriffsbeſtimmung ſchwankend genug aus. Einmal fällt das Wort ungefähr mit dem Wort „ſentimental"

zuſammen, wie es Schiller in ſeiner Abhandlung über naive und ſentimale Dichtung gedeutet hatte, — es bezeichnet die moderne Weltauffaſſung im Gegenſatz zu der antiken, und dann wieder deckt es ſich mit dem Begriff Poeſie überhaupt.

Die geſchichtliche Auffaſſung läßt erkennen, daß ſich in der ſogenannten Poeſie des Sturmes und Dranges die Wurzeln der klaſſiſchen und romantiſchen Dichtung miteinander vereinigen. Was dort noch wirrer und unklarer durcheinander läuft, kommt jetzt mit größerer Entſchiedenheit, Schärfe und Deutlichkeit zum Ausdruck; doch erreichen Klaſſicismus und Romanticismus dieſe Schärfe und Feinheit nur, indem ſie mit einer gewiſſen Einſeitigkeit ausbilden, was früher ein Geſamtes und Geſchloſſenes ausmachte. Die Klaſſik bedarf der Romantik als einer notwendigen Ergänzung.

Beide ſtimmen darin überein, daß ſie den lebendigen Zeit- und Gegenwartsſinn, den thatkräftigen Realismus der früheren Entwickelung verkümmern laſſen. Sie ſind in vieler Hinſicht die Ergebniſſe eines Idealismus, der die Erfüllung ſeiner Träume entrückt ſieht und darum einen elegiſch-reſignierten Zug an ſich trägt. Sie empfinden mit Unbehagen die rauhen Wirklichkeitszuſtände der Zeit, und die lebende Welt ſtößt ſie ab. Sie kennen keine Begeiſterung für das Moderne und rufen nicht mit Ulrich von Hutten, daß es eine Luſt iſt zu leben. Aber einſt gab es beſſere Zeiten, und einſt hat ein edler Volk gelebt. So wanderte der Klaſſicismus nach Hellas aus, während die Romantik ſich eine mittelalterliche Erlöſungswelt in ihrer Phantaſie aufbaute, und wenn jener in Griechengewandung im Tempel Apollo's anbetete, ſo dieſer in Ritterrüſtung in einem mit Heiligenbildern geſchmückten gotiſchen Dom.

Es wiederholt ſich unter veränderten Verhältniſſen in milderen und neuen Formen das Schauſpiel, das die europäiſche Kultur ſchon einmal gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts erlebt hatte, als die heidniſch-antike Renaiſſance von einer chriſtlich-mittelalterlichen Reſtauration abgelöſt wurde. Auch die neue Renaiſſancebewegung des 18. Jahrhunderts erwies bald ihre eigentliche Schwäche. Sie war wie jene mit ihren Idealen in mannigfachen Widerſpruch zu der herrſchenden Weltanſchauung geraten, aber ſie hatte doch nicht die Kraft beſeſſen, dieſe völlig zu entwurzeln und die Kultur auf wirklich neuen religiöſen und ſittlichen Grundlagen aufzubauen. Der Geiſt des alten lebte wiederum zu mächtig in ihr fort. So glaubte auch ſie ein Vergangenes künſtlich wieder beleben und Zukunftsgeiſt in alten verwitterten Formen einfangen zu können. Aber in denſelben Irrtum verfiel auch die Romantik und dieſelbe Schwäche haftete auch ihr an. Klaſſicismus und Romanticismus ſtießen, kaum daß ſie ins Leben getreten waren, auch ſchon auf den Widerſtand des Wirklichkeitsſinnes, des Gegenwarts- und des Zeitempfindens. Sie litten, als an einer ewig klaffenden Wunde, an ihrem Mangel an Realismus. Und gerade das Künſtliche, das

Maskeradenweſen, das Anphantaſierte und die Vergangenheitsſchwärmerei, der ganze Geiſt der Nachahmung enthüllte ſich am allererſten in ſeiner Ohnmacht, lebendig aber blieb das Eigenartige, Neue, das fortſchrittlich Geiſtige, das Wirklichkeitsempfundene, das in der Klaſſik und Romantik reichlich vorhanden war und ſich von jenem keineswegs überwuchern ließ.

In ſchroffen Gegenſätzen ſtehen ſich beide Richtungen einander gegenüber und ſtoßen doch immer wieder in den wichtigſten Punkten zuſammen, um vereint demſelben Ziele zuzuſtreben. Bald verkündet der klaſſiſch-helleniſche Geiſt die Revolution und den Umſturz, während die Romantik die konſervativen und reaktionären Geſinnungen vertritt, dann iſt es wieder die Romantik, welche mit jugendlichem Ungeſtüm alte Herrſchaftsfeſſel erſchüttert, während der Klaſſicismus für die Götter der Vergangenheit eintritt.

Johann Gottlieb Fichte.

Die ſtarken individualiſtiſchen Neigungen der Sturm- und Drangzeit, ihr Originalitäts- und Ichkultus, hatte ſich für einige Jahre lang abgewirtſchaftet; und vor allem war es der Hellenismus, der das „ſchöne Maß“, die Selbſtzucht und die Achtung vor dem großen Allgemeinen forderte. Über dem Ich ſtand die Menſchheit, ſtand der Staat, das Recht, die Ordnung. Aber eine neuherangewachſene Jugend fühlte ſich wieder berauſcht von den Worten Freiheit und Herrentum. Der Subjektivismus der Zeit ſchöpfte neue Nahrung aus der Philoſophie J. G. Fichte's (1762—1814), welche keck wieder die Schranken überſprang, die nach Kant ein für allemal für die letzte menſchliche Erkenntnis gezogen waren und das Ich als den Urſprung alles Seins hinſtellte. War auch dieſes abſolute Ich ein noch ſo abſtraktes und metaphyſiſches Nichts und Alles, in dem das Individual-Ich hoffnungslos ertrank, ſo blieb doch für das „Genie“ genug des Rechtes übrig, die Außenwelt als die erzeugte und vergängliche zu verachten und in ſich ſelber das Maß aller Dinge zu finden. Fichte's Sittenlehre trug den ſtrengen, idealiſtiſchen Charakter der Kant-Schiller'ſchen Moral und ſprach

ebenſoviel von Geſetzen und Pflichten, wie von Rechten; der eigenwillige Künſtlergeiſt aber hörte aus allem das Wort Recht heraus und berauſchte ſich wieder an dem die herkömmlichen und herrſchenden Anſchauungen verachtenden Immoralismus der Vergangenheit, der dem Philiſter zum Trotz leben wollte. Kaum daß die Goethe und Schiller ihren Frieden mit der Geſellſchaft gemacht hatten, da rüttelten ſchon neue Titaniden an den eben abgeſchloſſenen Verträgen.

In dem helleniſierenden Klaſſicismus lebten die älteren Beſtrebungen des 18. Jahrhunderts fort. Nach den Gefühlsüberſpanntheiten und den jugendlichen Träumen, in denen alle Ideale ſchon verwirklicht waren, empfand man das Verſtändige und Vernünftige des älteren Geſchlechts, deſſen Weltklugheit und formalen Sinn als ein kaltes, ſtählendes Bad. Kants Kriticismus war der letzte große Markſtein am Schluſſe der ſkepticiſtiſchen Bewegung geweſen, und auch der ganze Klaſſicismus beſaß nichts weniger als ſtarke, religiöſe Glaubensneigungen. Im innerſten Weſen behielt er etwas vom Geiſte des Rationalismus bei. Aber die Glaubensbedürfniſſe erwachten von neuem ſtärker in dem jüngeren Geſchlecht der Romantiker. Es wollte wieder feurig ein letztes Endgiltiges bekennen dürfen, zuverläſſig hoffen, wie die Jugend des Sturmes und Dranges. In verſtärktem Maße nahm es die myſticiſtiſch-religiöſen Beſtrebungen auf, wie ſie einſt die Hamann, Lavater und andere vertreten hatten. Fichte hatte ſchon wieder das Kant'ſche Ignorabimus ein wenig beiſeite geſchoben, und noch kühner wagte ſich die Naturphiloſophie in die Wolken hinein und verdeckte durch blendende Phantaſien, was ihr an Thatſachenmaterial abging. Sie verließ ſich wieder auf die große Macht der Intuition. Friedrich Wilhelm von Schelling (1775—1854) trat in Gegenſatz zu Fichte und

Fr. Schleiermacher.
Nach einer Zeichnung von F. Lieder. 1817.

gab der Spinoziſtiſchen Weltanſchauung ein Jakob Boehme'ſches Gepräge. In den Tönen eines Myſtikers ſprach er von der Natur und der abſoluten Einheit alles Seienden, während Friedrich Schleiermacher (1768—1834) von neuem die Religion als Gemütskraft zu betrachten lehrte, als das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen und ein über allen Dogmen ſtehendes Chriſtentum predigte, welches die philoſophiſche Aufklärung und Bildung der neuen Zeit in ſich aufgeſogen und verarbeitet hatte.

Die weltbürgerlichen Ideale des 18. Jahrhunderts, die Ideale auch eines Schiller und eines Goethe entſtammten in ihrem Weſen gar nicht ſo ſehr, nicht ausſchließlich goldenen Zukunftsträumen, wie die gewöhnliche Anſicht meint. Es lebte in ihnen auch ein gut Stück Vergangenheitsgeiſt weiter. Sie waren ebenſo ſehr die letzten Ergebniſſe der verwaſchenen Allerweltsbildung des Mittelalters und der Renaiſſance, der Kloſtermönche und der Humaniſten, welche das Volkseigenartige unter einer einförmigen Decke chriſtlich-lateiniſcher Kultur erſtickt hatte. Da bedeuteten die nationalen Ideale, welche jetzt mit voller Gewalt durchbrachen und mit am meiſten dem 19. Jahrhundert ein beſonderes Gepräge aufdrückten, in vieler Hinſicht auch einen Fortſchritt über den Kosmopolitismus hinaus. Das Ideal des Individualismus, das zuerſt wieder die Renaiſſance in den Vordergrund geſchoben hatte, und das ſozialiſtiſche Ideal der allgemeinen Gleichheit und Brüderlichkeit, der Unterwerfung des einzelnen unter die Geſamtheit trafen in dem Nationalitätsideal zuſammen und ſuchten gewiſſermaßen nach einer Ausſöhnung. Der Individualismus wie der Sozialismus opferten jeder etwas von ihren höchſten und letzten Forderungen, um endlich einmal über das bloße Wünſchen und Träumen hinauszukommen und eine Form für die Verwirklichung zu finden. Das neue Ideal hatte den großen Vorzug, daß es den realen Forderungen der Zeit bereits entſprach und von den weiteſten Kreiſen verſtanden wurde. Es ſtieg aus den Wolkenhöhen der Erlöſungslehren zur Erde hinab. Wir werden auf ſeine weitere Entwickelung immer wieder zurückkommen müſſen.

Die Napoleoniſche Säbelherrſchaft verwüſtete das Utopia des Kosmopolitismus, in dem alle Menſchen zu Brüdern geworden waren. Furchtbare Kriege erſchütterten Europa. Aber vergebens ſucht der Franzoſe noch einmal ein römiſches Weltreich zu gründen. Wohl gelingt es ihm, im erſten Anſturm die Nachbarreiche zu überrumpeln und ſich dienſtbar zu machen; doch an den rauchenden Feuerſäulen weiter Schlachtfelder entzündet ſich gewaltiger das nationale Selbſtbewußtſein und der nationale Individualismus. Das politiſch-patriotiſche Nationalgefühl bemächtigt ſich aller Herzen, und als tiefſte Schmach wird es empfunden, die Feſſeln eines fremden Volkes zu tragen. Die jugendliche Begeiſterung in den Tagen der Befreiungskriege läßt das Deutſchgefühl der Klopſtock und der Klopſtockſchüler, der Juſtus Möſer, der Herder und des jungen Goethe wieder in hellen Flammen auflodern.

Von neuem blickt man mit Andacht auf die Schöpfungen der eigenen Vergangenheit, und die finſtere, altdeutſche Zeit, die Goethe in Italien verachten gelernt hatte, der gotiſche Dom, der um des griechiſchen Tempels willen geächtet war, flößt wiederum myſtiſche Schauer ein. Für Sprachwiſſenſchaft und Philologie kamen goldene Tage und eine Zeit großer Entdeckungen. Sie erkannte die Zuſammenhänge und urſprüngliche Einheit der indogermaniſchen Sprachen, und neben die altklaſſiſche Philologie, die ſeit den Tagen des Humanismus faſt ausſchließliche Pflege erfahren, aber durch den Hellenismus des 18. Jahrhunderts auch neue, große Anregungen empfangen hatte, ſtellte ſich jetzt gleichberechtigt die germaniſche Sprach- und Litteraturwiſſenſchaft. Da war in dieſer Zeit alles neu und friſch und für alexandriniſches Weſen noch kein Platz. Jetzt erſt wurde man mit der mittelhochdeutſchen Poeſie gründlich bekannt, und Nibelungenlied und Gudrun, Wolfram von Eſchenbach und Walther von der Vogelweide, die für Goethe und Schiller noch keine Rolle geſpielt hatten, machen auf einmal Anſpruch auf Plätze neben den großen Göttern des alten und neuen Humanismus. Die nationalpatriotiſchen Empfindungen verſchmilzen vielfach mit den katholiciſierenden Beſtrebungen der Zeit nach einer Neuerweckung eines naiven und glaubensſeligen, mittelalterlichen Chriſtentums, und ſo gerät die Romantik in einen ebenſo ſchwärmeriſchen Vergangenheitskultus herein, wie ihn der Klaſſicismus mit der Antike betrieb. Es kam jene übertriebene Verehrung der mittelalterlichen Poeſie auf, jene hochgradige Überſchätzung ihrer künſtleriſchen Bedeutung und auch ihres deutſch-nationalen Weſens und Wertes, die bis heute unſere litterariſche Bildung beherrſchen. Den Dogmengläubigen helleniſchen Geſchmacks geſellten ſich die Dogmengläubigen des mittelalterlichen Geſchmacks hinzu. Hand in Hand mit dieſem Kultus ging der Kultus der ſogenannten Volkspoeſie. Auch da knüpfte man wieder an Herder und die Beſtrebungen des Sturmes und Dranges an. Der myſtiſch-phantaſtiſche Zug der Zeit machte ſich hier nicht weniger geltend. Jene ſcharfen und klaren Begriffsbeſtimmungen, die Schiller in ſeiner Kritik der Bürger'ſchen Gedichte über das Weſen einer volkstümlichen Poeſie gegeben hatte, wurden nicht weiter beachtet.

Man geheimnißte lieber allerlei in das Wort Volkspoeſie hinein und machte ſich von ihrer Entſtehung die wunderbarſten Vorſtellungen. Doch zuletzt wurde der großen Wahrheiten mehr geboten als der Irrtümer. Jedenfalls wurzelte dieſe neue Wiſſenſchaft von der nationalen Sprache und Litteratur ſchon ganz anders im Leben der Zeit und des Volkes. Und beſonders in dieſer Werdezeit, der Zeit des friſcheſten Wachſens und Blühens drang ſie über die Studierſtube hinaus und ſuchte im beſten Sinne des Wortes eine wahrhaft volkstümliche Wiſſenſchaft zu werden. Die äſthetiſche Kultur dieſer Jahrzehnte war die tiefſte, und die Männer der Gelehrſamkeit trugen zumeiſt auch eine reichere Künſtlernatur in ſich.

Die Gebrüder Grimm, **Jakob Grimm** (1785—1863) und **Wilhelm Grimm** (1786—1859) verkörpern am gewaltigſten das ganze Weſen und die Bedeutung dieſer Wiſſenſchaft der nationalen Romantik. Sie vereinigen den Geiſt der ſtrengen Gelehrſamkeit, der peinlichen Thatſachenerforſchung mit dem der künſtleriſch-intuitiven Phantaſieerkenntnis, den Sinn für die gewiſſenhafteſte fachmänniſche Wiſſenſchaft mit einem lebendigen Populariſierungsdrang. Drei große Werke haben ſie dem deutſchen Volk vermacht, die „Kinder- und Hausmärchen“ (1812—1814), die „deutſchen Sagen“ (1816—1818) und das „deutſche Wörterbuch“ (ſeit 1852). Und ſie wurden damit zu den vertrauteſten und liebſten Geſtalten, die unſer Volk kennt; dieſes lohnte die ernſte und innige Liebe, die ihm von den Gebrüdern entgegengetragen wurde.

Jakob Grimm.

Nach einem Gemälde von C. Begas.

So erneuerte, vertiefte die Romantik die nationalen und volkstümlichen Ideale der junggoethiſchen Zeit und machte noch einmal eine entſchloſſene Wendung zur Natur, zum Urſprünglichen und Naiven zurück. Aber es waren doch ſeit jenen Tagen wieder mancherlei Veränderungen vorgegangen. Vor allem beſaß die neue Jugend nicht das Energiſche und Thatkräftige, den Wirklichkeitsſinn der Jünglinge des Sturmes und Dranges. Sie teilte, wie ſchon geſagt, mit dem Hellenismus die elegiſch-reſignierte Stimmung, die Weltflüchtigkeitsneigungen und das Ruhebedürfnis. Sie ſpann ſich noch mehr in ein bloßes Traumleben ein und nährte den reinen Äſtheticismus, wie ihn Schiller gelehrt hatte, nährte die Kunſt des ſchönen Scheins, die ſich der Wirklichkeit ſchroff entgegenſtellte und entweicht, wenn die Natur ſiegt. Die neue Poeſie haßte das Alltägliche und Gewöhnliche, die „platten Realitäten“ noch weit mehr, als das Winckelmann und der Klaſſicismus gethan hatte. Sie ſchließt ſich ängſtlicher von der rohen Außenwelt ab und treibt den Individualismus zu ſeinem Gipfel herauf. Und damit vollendet ſie auch den Lyrismus dieſer Periode. Die Lyrik iſt jetzt wirklich Alleinherrſcherin geworden. Die Formenſprache, die im Klaſſicismus eine plaſtiſch Winckelmanniſche Natur angenommen hatte, verändert ſich und ſtrebt

wieder einen muſikaliſchen, jetzt faſt ausſchließlich muſikaliſchen Charakter an. Die ſcharfen, klaren und beſtimmten Linien verſchwinden, und Nebelhaft-Verſchwommenes taucht empor. Das Rationaliſtiſche der älteren Richtung in ſeinem Gegenſatz zu dem Myſticismus der jüngeren prägt ſich darin aus. Doch nicht ohne allzu große Einſeitigkeit verſenkte ſich die Kunſt ganz in die Darſtellung des Ichs, nicht ohne Schaden ſah ſie in der Geſtaltung der Gefühle den Anfang und das Ende aller Poeſie. In ihrer Verachtung des Nüchtern-Verſtändigen ging ſie ſo weit wie möglich und vertrieb den Verſtand und die Vernunft nur allzuweit aus ihrer Nähe. Die Gedanken fingen wirklich an fernzuſtehen, wie Tieck ſagt, und es ſchwand jenes große und mächtige Geiſtesleben, das die Goethe und Schiller verkörpert hatten, es ſchwand jene Weltanſchauungspoeſie, die Religion und Philoſophie, Wiſſenſchaft und Kunſt in ſich vereinigte. Als aber dieſe Verſtandeselemente zurücktraten, da fingen auch die Gefühle und Phantaſien an, ordnungslos durcheinander zu fließen, und die wunderbare Kompoſitionskraft der Schiller-Goethe'ſchen Kunſt war zu Grabe getragen. Wir haben geſehen, wie die Fähigkeit der objektiven Menſchendarſtellung ſchon bald Einbuße erlitt. Der romantiſche Lyrismus läßt ſie noch mehr verkümmern, und die dramatiſch-epiſche Geſtaltungskraft fängt am erſten an, Spuren des Abwelkens zu verraten. Dieſe Einſeitigkeiten der romantiſchen Kunſt verraten doch ſchon wieder einen Mangel an einer umfaſſenden reichſten Schöpferkraft und förderten den alten böſen Geiſt der Nachahmung. Der Klaſſicismus hatte ihm von neuem die Thür geöffnet und die Poeſie von der Natur weg auf das Buch, vom Ich hinfort auf die Autorität hingewieſen. Dazu kamen die weltlitterariſchen Beſtrebungen, die Herder in großem Stil geweckt hatte

Wilhelm Grimm.

und von Goethe in ſeinem Alter freudig empfohlen wurden; die Romantiker entfalteten dann auf dieſem Gebiete die fruchtbarſte Thätigkeit und erſchloſſen dem deutſchen Geiſte die weiteſten Ausſichten auf das Ganze der Poeſie aller Zeiten und Völker. Die italieniſche, ſpaniſche und engliſche Renaiſſancedichtung trat in neuer Friſche und deutlicher als bisher in den Geſichtskreis unſerer Bildung ein, und auch der Orient begann ſich zu enthüllen. So wertvoll dieſe Kenntniſſe und Erkenntniſſe nun auch waren, ſo ſehr ſie Geſchmack und künſtleriſches Verſtändnis erweiterten und vertieften, ſo ſtiftete doch auch andererſeits dieſer Dilettantismus Herder'ſchen Gepräges, das Geſchick der Anſchmiegſamkeit und feinſten Nachempfindung mancherlei Verwirrung an. Die letzte große, geiſtige Kraft, das Fremde wohl anzunehmen, aber auch zu überwinden und dem Eigenen unterzuordnen, ihm den Stempel des Ichs aufzudrücken, den Stempel der eigenen Zeit und Volkskultur, war nicht überall vorhanden. So geſellt ſich bald dem griechiſchen Olymp die romaniſch-chriſtlich-myſtiſche Muſe Calderons zu, zahlreiche Gläubige um ſich verſammelnd. Andere kommen orientaliſch aufgeputzt und geberden ſich als Juder und Perſer. Die verſchiedenſten Wege laufen nebeneinander her und verwirren ſich. Bloßer Ekleticismus, durch keine ſtarke Originalität in Schranken gehalten, und eine bunte Stilloſigkeit greifen um ſich.

Die Anfänge der romantiſchen Dichtung.

Eine eingehende, litteraturgeſchichtliche und äſthetiſche Betrachtung müßte gerade die Übergangsformen von einer Entwickelung zur anderen ins Auge faſſen. Goethe und Schiller gingen von der ſtrengnationalen, volkstümlichen und naturaliſtiſchen Kunſt des Sturmes und Dranges aus, führen die helleniſierende Dichtung zu ihrer Höhe empor, ohne die lebendigen Beziehungen zum Volk und zur Zeit aufzugeben, und leiten auch ſchon in die romantiſche Empfindungs- und Anſchauungswelt hinein. Schillers „Braut von Meſſina"-Tragödie, welche am peinlichſten das antike Drama nachzuahmen ſtrebt, enthält zugleich von allen ſeinen Dichtungen die reichſte Fülle romantiſcher Elemente und berührt ſich in ſeinen altgriechiſchen Ideen vom Schickſal näher mit der Calderoniſchen Weltanſchauung. Zu Goethe aber blickt die neue Schule wie zu einem der Ihrigen empor, und die Geſtalt ſeiner Mignon erſcheint wie eine Verkörperung der Romantik ſelbſt. Die Gebrüder Schlegel wiederum nehmen von einem fanatiſchen Klaſſicismus, von der einſeitigſten Antikenanbetung, die noch über die Goethe'ſche und Schiller'ſche hinausging, ihren Ausgang, und ihre Dichtung trägt noch mehr das Gepräge des Hellenismus als den Stempel des Romanticismus an ſich. Allmählich entwickeln ſie dann immer klarer und deutlicher das Programm der neuen

Richtung, deren kritiſche Wortführer ſie ſind. Sie bringen Klarheit und Zielbewußtſein in die Bewegung hinein. Ihre Zeitſchrift „Das Athenäum“ (1798—1800) wird zum Sammelplatz für die jungen Geiſter. Goethe, Shakeſpeare und die Italiener und Spanier der Renaiſſance werden als Vorbilder aufgeſtellt, während bei der abſprechenden Beurteilung Schillers zum Teil perſönliche Beweggründe mitwirken. Nicht nur die Kunſt, ſondern auch das Leben und die Geſellſchaft ſollen reformiert werden. Freigeiſtige, immoraliſtiſche Tendenzen herrſchen zuerſt vor in der Kunſt wie in der Lebensführung. Friedrich Schlegel, der jüngere und dichteriſch begabtere (1772 bis 1822), feiert, ähnliche Beſtrebungen der „Sturm- und Drangzeit“ fortführend, in brünſtiger Ekſtaſe in ſeinem Roman „Lucinde“ die freie Liebe und die geſchlechtsſinnlichen Genüſſe, mehr lyriſch reflektierend als epiſch geſtaltend. Raffinierte ſtiliſtiſche Künſte müſſen den Mangel an eigentlich dichteriſcher Anſchauungskraft verdecken. Später kommen auch bei den beiden Schlegel die chriſtlich-katholiſchen Reſtaurationsſtimmungen zum Durchbruch. Doch ſind es weniger religiöſe als künſtleriſche Empfindungen, welche ſie in die Welt der weihrauchumwallten mittelalterlichen Dome hineintreiben und Friedrich Schlegel 1809 zur katholiſchen Kirche übertreten laſſen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt vor allem auf dem Felde der Litteraturgeſchichte, der Kritik und der Äſthetik. Leſſings und Herders Scepter ging zunächſt in ihre Hände über, doch fehlt ihnen der letzte große Ernſt dieſer Vorgänger. Ein gewiſſes eitel-ſelbſtgefälliges Weſen macht ſich geltend, und die Kritik ſucht vielfach mehr zu blenden und zu überraſchen als zu überzeugen und die Wahrheit zu erkennen. Die weltlitterariſchen Neigungen des deutſchen Volkes erfahren durch ſie die reichſten Anregungen, und ihr Blick ſchweift bis nach Indien hinüber, deſſen Schatzkammern ſie für uns erſchließen. August Wilhelm

Friedrich von Schlegel.

Gez. v. Auguſte v. Buttlar, geſt. v. J. Axmann.

von Schlegel (1767—1846) aber, ein wunderbares Anempfindungstalent und der geſchickteſte Sprachtechniker, eröffnete mit ſeinen Übertragungen Shakeſpeare's (1797—1801), Calderons (1803) u. ſ. w. den Reigen der großen Überſetzungskünſtler dieſer Zeit.

Die Univerſität Jena vertrat unter den damaligen Hochſchulen am tapferſten den Geiſt der fortſchreitenden Entwickelung. Fichte (1793—1799), Auguſt Wilhelm Schlegel (1798 bis 1801) und Schelling hatten hier im Anfang ihrer Laufbahn gelehrt und Novalis ſtudiert. Von hier aus erſchallten auch die erſten Trompetenſignale der romantiſchen Kunſt. Dann ward Berlin, bis dahin das eigentliche Lager der alten nüchternen Friedericianiſchen und Nicolaitiſchen Aufklärung, die litterariſche Hauptſtadt. Geiſtreiche und erfahrene Weltdamen, die Rahel Levin, ſeit 1814 die Gattin Varnhagens von Enſe (1785—1858), unſeres eleganteſten Memoirenſchreibers, Dorothea Veit, die Tochter Moſes Mendelsſohns, die Gattin Friedrich Schlegels, Karoline Michaelis-Boehmer, welche, von Auguſt von Schlegel geſchieden, von Schelling geheiratet wurde, Henriette Herz, warben für die neuen Ideen der Kunſt und der Emancipation des Fleiſches. In Berlin ſtand die Wiege Achim von Arnims und Ludwig Tiecks (geboren am 31. Mai 1773, geſtorben am 28. April 1853). Tieck erreichte ein faſt ſo hohes Alter wie Goethe, und je älter er wurde, deſto mehr ſah man in ihm den eigentlichen Träger und Verkörperer der romantiſchen Kunſtideale.

Auguſt Wilhelm von Schlegel.

Geſtochen von G. Zumpe.

Ludwig Tieck

Nach d. Natur gezeichnet v. F. Gießmann, geſtochen v. Schwerdgeburth.

Seine Poeſie hängt mehr mit der Wieland'ſchen als mit der Goethe-Schiller'ſchen zuſammen, indem ſie den reinen Äſtheticismus kräftigt und überwuchern läßt. Jene große Geſamtgeſtaltung des geiſtigen Lebens, die ein Goethe und Schiller boten, hat aufgehört. Eine einſeitigere und dürftigere Kunſt tritt uns entgegen. Sie kennt keine Entwickelungen. Sie bleibt achtzig Jahre lang ſo ziemlich auf demſelben Standpunkt ſtehen. In ihrem Gehirn ſieht's etwas leer und hohl aus, und ſie kümmert ſich weder um die großen noch kleinen Rätſelfragen des Daſeins. Sie iſt auch arm an Gefühlen und Begeiſterungen. Gleichgiltig, kalt und gelangweilt ſteht ſie der Wirklichkeit gegenüber. Der egoiſtiſch-ſelbſtgefällige Künſtler hält nur ſeine Welt für die große, ariſtokratiſche Welt, in der ſich leben läßt. Zumeiſt hat es Tieck nur mit der Kunſt und den Künſtlern zu thun. Deren Treiben beſchäftigt ihn vorwiegend. Aber es iſt viel öder Litteraturklatſch und Litteraturtratſch dabei. Das Dichten ſcheint bei ihm zu einem Spieltrieb geworden zu ſein. Er freut ſich daran, ſchillernde Seifenblaſen fliegen zu laſſen. Wie bei den

meiſten dieſer Atelierkünſtler ſteht die Phantaſie im Mittelpunkt ſeines Schaffens, und das Wunderlich-Abſonderliche, das Märchenhafte übt die ſtärkſten Reize aus. Dieſe Einſeitigkeit erhöht jedoch andererſeits die Ausdrucksfähigkeit. Sie fordert auf, einmal alles andere beiſeite zu laſſen und die Genüſſe der reinen Einbildungskraft auszukoſten. Die Phantaſie ſelber erfährt eine Stärkung, — freilich auf Koſten anderer Geiſtesgaben.

Die Schwärmerei der Zeit für das Naive und Volkstümliche läßt Tieck als Stoffquelle die deutſche Märchen- und Sagenpoeſie benutzen, die alten Volksbücher von „Genovefa“ und „Fortunat“ und vom „Kaiſer Oktavianus“, die er mit mangelhaftem Kompoſitionsvermögen zu dramatiſchen Märchenſpielen umgeſtaltet. Sie erinnern an die Schöpfungen Gozzi's, wie überhaupt die Tieck'ſche Kunſt einen etwas italieniſchen Charakter trägt und manches mit der Romantik der italieniſchen Renaiſſance gemeinſam hat. Mit jener Phantaſiefrohheit vereinigt ſich jedoch, und dieſer Zug tritt nicht nur bei Tieck hervor, eine ganz nüchterne Vernünftelei. In einer Nicolaitiſchen Welt iſt der Dichter aufgewachſen, und er wird nicht den ſkepticiſtiſchen Geiſt der Aufklärung los. Und wie dem braven Nicolai die Welt des Volksliedes und Märchens allzeit ein großes Geheimnis geblieben iſt, wie ſie ihm ſtets nur etwas Albernes und Läppiſches bedeutete, ſo vermag auch Tieck ſeine Menſchen und ſeine Stoffe nicht ernſt zu nehmen. Es entſteht daraus eine ironiſche Auffaſſung und Behandlung, und gerade dieſe „romantiſche Ironie“ galt als das Große und Geniale an der Tieckſchen Poeſie. Und ſie bedeutete in der That den Triumph des wirklichkeitsflüchtigen Äſtheticismus und des Formalismus. Der Inhalt hat allen Wert verloren. Gleichgiltig iſt, was der Dichter denkt und fühlt. Die Außenwelt zerrann in Dunſt und Schein und beſitzt keine Realität mehr. Eine Tragik des Daſeins giebt's nicht mehr zu überwinden. Leicht und bequem ſteigt der Dichter zu den Höhen der reinſten künſtleriſchen objektiven Weltbetrachtung empor, zu welcher ſich die Dante, Shakeſpeare und Goethe den Weg unter den blutigſten Kämpfen bahnen mußten. Nur giebt's für jenen keine Welt mehr zu betrachten, nur glaubt er ſich gefeit vor dieſer Welt, wenn er, wie der Vogel Strauß, der ſchönen Legende zufolge, den Kopf in den Sand ſteckt. Bei Tieck treten denn auch, ähnlich wie bei den Schlegel erſte Spuren des Formverfalls hervor. Die Form zieht keine Nahrung mehr aus dem Inhalt. Sie iſt nichts Notwendiges, organiſch aus einem Organismus Erwachſendes. Man wählt von den vorhandenen, im Lehrbuch ſchön zuſammengeſtellten Formen irgend eine aus und ſchreibt in ſie das Gedicht hinein. Das iſt die Form, wie ſie gewöhnlich verſtanden wird. Die erlernbare Schulform. Sie beherrſcht, wie die Schlegel'ſche, virtuos die äußere Technik des Versbaues. Sie freut ſich, wenn ſie recht viele Reime aus dem Ärmel ſchütteln kann und allerhand metriſche Kunſtſtückchen ausführt. Bei Tieck klingelt und bimmelt

es an allen Ecken und Enden, aber dieſe kalte Virtuoſität hat mit echter Formkunſt kaum etwas zu thun.

Da iſt **Novalis**, mit eigentlichem Namen Friedrich **Leopold von Hardenberg** (1772—1801) ein ganz anders urſprüngliches und echtes Talent. Er trägt zuerſt das chriſtlich-religiöſe und myſtiſche Empfindungsleben in die neue Kunſt hinein. Als ihm der Tod ſeine inniggeliebte Braut entriß, will er den eigenen Tod durch den bloßen Willen erzwingen und giebt ſeiner Sehnſucht nach dem Grabe in den „Hymnen der Nacht“ ergreifenden Ausdruck. Er ſteht in nächſter Seelenverwandtſchaft zu Hölderlin. Wie dieſer iſt er ein Dichter der Sehnſucht von dieſer Welt hinfort. Nur trat an die Stelle Griechenlands das gläubige Mittelalter, die griechiſch-heidniſche Weltanſchauung und der Pantheismus wichen einem tiefen chriſtlichen Empfinden, dem Verlangen nach dem Heiland, und wenn dort eine größere Bildlichkeit und Plaſticität des Ausdrucks vorherrſcht, ſo kommen hier mehr die muſikaliſchen Elemente zum Durchbruch. Bei Tieck waltet die bewegliche Phantaſie, hier quillt alles aus dem Gefühle hervor. Wie in Hölderlins „Hyperion“, ſo herrſcht auch in Hardenbergs unvollendetem Roman „Heinrich von Ofterdingen“ der Lyrismus ſtark vor und erſtickt in ſüßen wollüſtigen Zaubern die epiſche Darſtellungskraft; ſo entſtand kein neuer „Wilhelm Meiſter“, dem Novalis zuerſt nacheiferte, ebenſo wie Tieck zu ſeinem „Franz Sternbald“ durch Goethe angeregt worden war, — aber die „blaue Blume“, welche Heinrich von Ofterdingen ſucht, wurde zu einem Symbol der Romantik überhaupt, und all ihr Duft liegt über der Dichtung ausgegoſſen.

Friedrich von Hardenberg

Nach dem Kupfer von Ed. Eichens.

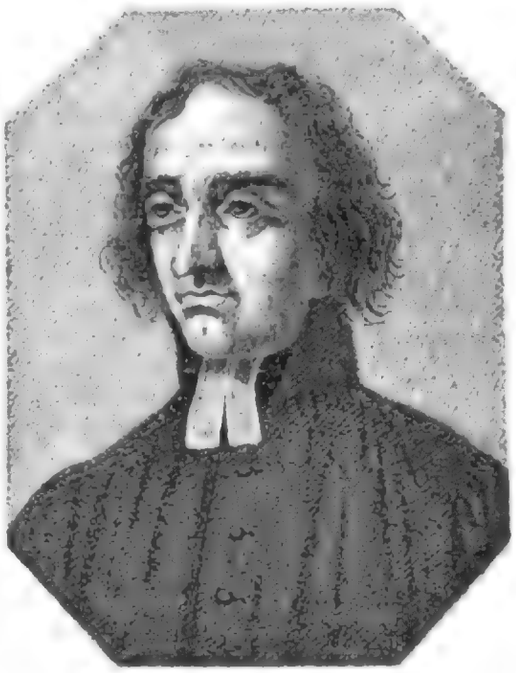
Ein Kreis jüngerer Dichter und Gelehrten ſammelte ſich in Heidelberg um **Clemens Brentano** (1778—1842) und **Ludwig Achim von Arnim** (1781—1831), welche damals gerade durch ihre Sammlung deutſcher Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn“ (1805—1808) der romantiſchen Bewegung neue Freunde zuführten. **Joſeph Görres** (1776—1848), der geiſtvolle, feurige Publiciſt, der, wie jetzt ſo viele, als roter Revolutionär begann und ſpäter als Vorkämpfer des Ultramontanismus endete, Uhland, Kerner,

Digitized by Google

die Gebrüder Grimm gehörten zu ihm. Die Begeiſterung für das National-Volkstümliche, für altdeutſche Kunſt, Volkslied, Volksmärchen und Volksſage vereinigte die Herzen und ergriff von hier aus die Litteratur. Damit waren die wichtigſten Beſtandteile der romantiſchen Poeſie beiſammen, und ſie quirlen und brodeln in den Gedichten, Dramen, Romanen, Märchen und Erzählungen Brentano's und Arnims bunt genug durcheinander: Naivetät und geſuchte Geiſtreichelei, ſchlichteſte Einfachheit und raffinierte Künſtelei, lebendigſter Wirklichkeitsſinn und eine große Schärfe charakteriſtiſch-naturaliſtiſcher Auffaſſung neben wilder, toller Traumphantaſtik, Tieck'ſche Ironie und Novalis'ſche Gefühlsinnigkeiten in den verdämmernden und verſchwimmenden Tönen der Myſtik. Nur die geiſtigen Bänder und Sehnen fehlen, die Zuſammenhänge und Einheiten. Künſtlerlaune und Kunſtſpuk lacht aller Ideen und wirft Trümmer über Trümmer. Brentano's myſticiſtiſche, phantaſtiſchere Novalis-Natur rafft ſich zur Totalität der großen Dichtung ebenſowenig auf wie die verſtändigere und realiſtiſchere Tieck-Natur Arnims. Brentano's Schweſter aber und Arnims Gattin Bettina (1785—1859), die den Goethe-Kultus zu einer Art Religion erhob, verkörpert mit am eigenartigſten den Geiſt des großartigen Dilettantismus und der wunderbaren künſtleriſchen Bildung, welche in dieſer Zeit in dem poeſiegeſättigten Deutſchland, wenigſtens in den engeren litterariſchen Kreiſen daheim waren.

Das Theater ſtand wie gewöhnlich ſo auch in dieſer Zeit den wirklich dichteriſch begabten Dramatikern ſpröde und teilnamlos gegenüber, verſtand ſie ebenſowenig wie das große Publikum und beſaß daher auch nicht den Mut, dem vielen Eigenartigen und Neuen zum Anſehen zu helfen. Selbſt Goethe begriff nicht die Erſcheinung eines Heinrich von Kleiſt, der erſt ſehr viel ſpäter zur Anerkennung gelangte und noch heute mit allerhand thörichten Vorurteilen zu kämpfen hat. Den kleinen Nachahmern und Nachäffern, welche aus den von den Tiſchen abgefallenen Brocken dünne Breiſpeiſen buken, den Chr. Ernſt von Houwald (1778—1845), den Adolf Müllner (1774—1829) ging es dabei immerhin weitaus beſſer als den urſprünglichen und großen Geiſtern. Ihre Trivialitäten und Abgeſchmacktheiten gefielen ſo ſehr, daß das deutſche Volk freundlich überſah und entſchuldigte, wenn ſie hier und da auch ein wenig echtere Poetenſprache redeten. Nur der Königsberger Zacharias Werner (1768—1823), der Begründer der ſogenannten Schickſalstragödie, hat ſich allein von den wirklich begabten Poeten ſchon in ſeiner Zeit Bühnenruf erworben, der aber nicht lange anhielt. Dieſe Zeit, die ſo manchen wahlverwandtſchaftlichen Zug mit der Periode des Jeſuitismus und der katholiſchen Reſtauration gemeinſam hat, brachte auch von neuem die Dichtung Calderons zur Geltung. Und bereits in Werners erſten Dramen, in den „Söhnen des Thales“ und in ſeinem Lutherdrama „Weihe der Kraft“ zeigen ſich deſſen Einflüſſe, erleidet das

Schiller'ſche Charakter- und Ideendrama bemerkenswerte Umformungen. Die Ideen und Charaktere verlieren die feſten, klaren, das Vorwalten des Verſtandes verratenden Umriſſe, aber ſinnlich-lebendiger und künſtleriſch-wahrer kommt das Stimmungsleben und ſchwankend-unbeſtimmtes Gefühl zum Ausdruck. Schiller war der überzeugteſte Bekenner der Theorien vom freien Willen, er iſt der aufrechtſtehende Vernunftmenſch, der den oberen Mächten nicht gar vielen Spielraum läßt. Dieſe Zeit aber warf wieder für kurze Zeit die Autoritätsideen der Calderoniſchen Weltanſchauung empor, das Ohnmachtsbewußtſein des Menſchen Gott gegenüber. Das chriſtlich-katholiſch-jeſuitiſche Empfinden zerſtörte die künſtleriſche Fähigkeit der Charakterzeichnung. Andererſeits aber hat dieſe Zeit doch wieder zu viel vom Baum der Erkenntniſſe geſchmauſt, und es fehlt ihr der große Glaubensernſt, die feſte philoſophiſche Überzeugung des alten Spaniers. Dieſe Romantiker ſind vor allem Künſtler. Sie kümmern ſich nicht um die tieferen religiöſen Ideen, aus denen ſich der Schickſalsgedanke Calderons zuſammenſetzte, ſondern erblicken nur die dichteriſche Erſcheinungswelt, die daraus erwuchs. Das Spukhafte, Myſtiſch-Viſionäre, das Märchenhaft-Wunderbare und all das für den aufgeklärten Vernunftmenſchen Unerklärliche, das er das Zufällige nennt, übernehmen ſie, um der künſtleriſchen Senſationen, um der Phantaſie- und Gefühlserregungen willen.



Zacharias Werner.

Die mit der Calderoniſchen Schickſalsdichtung nahverwandte „Schickſalstragödie" dieſer Zeit, am eigenartigſten in Werners „24. Februar" und Grillparzers „Ahnfrau" verkörpert, ſteht ihrem ganzen Weſen nach in ſcharfem Gegenſatz zu dem Goethe-Schiller'ſchen Drama. Es kann und will nur auf die Phantaſie wirken, Gefühle und Stimmungen erregen. Um den Dichter zu verſtehen, muß man in des Dichters Land gehen, und der Leſer kann und ſoll deshalb auch von dieſer Poeſie nichts Goethe-Schiller'ſches verlangen. Man muß auf Ideen verzichten, auf Charaktermenſchen, die ſich ihr Schickſal ſelbſt beſtimmen. Eine Geſpenſterwelt, eine Welt des Grauens und des Schreckens, der Angſt und des Gruſelns, viſionären Traumlebens, unbeſtimmt verſchwommener, dem Bewußtſein entrückter Empfindungen, thut ſich vor uns auf. Geheime, dunkle Mächte regieren den Menſchen. Ihnen fällt er zum Opfer. Die Dichtung wirft ſich auf die Erkenntniſſe

der Nachtseiten des Seelenlebens und eröffnet da ganz neue Bahnen. Die reine künstlerische Betrachtung fesselt sie durch ihr großes künstlerisches Können. Mit wieviel elementarerer und künstlerischerer Wahrheit weiß sie das Wunderbare darzustellen, als das z. B. noch Schiller im „Geisterseher" vermochte; wie scheitert dessen Kraft naturgemäß in der „Jungfrau von Orleans" an der Verkörperung mystisch-visionären Geisteslebens, wie sehr bleibt es wenigstens zurück hinter dem, was hier Novalis, E. T. A. Hoffmann und Kleist geboten haben. Und wie äußerlich erscheint selbst Shakespeare, wenn man seine Darstellung von Wahnsinns-, Traumangst- und nachtwandlerischen Zuständen vergleicht mit E. T. A. Hoffmann (1776 bis 1822), der in seinen Romanen und Novellen mit am eigenartigsten, am ausgeprägtesten, aber auch einseitigsten diese Welt des Gespenstischen verkörperte. Man mag in dem überwiegenden Ästheticismus der Romantiker noch so viel Gefahren erblicken, man mag noch so deutlich und klar erkennen, daß diese ausschließliche Pflege des reinen Phantasie- und Gefühlsstimmungslebens unsere Dichtung um jene Totalität brachte, die in den Tagen des Klassicismus herrschte, man wird gern zugeben, daß sich der Gesichtskreis verengte und die Dichtung von ihrer Höhe herabstieg: andererseits aber giebt sie auch der Darstellung der Gefühle eine eigenartige Verfeinerung, sie wirft neue psychologische Probleme auf und sie übertrifft unsere klassische Poesie zumeist in der ganz unmittelbaren Wiedergabe des rein Stimmungsvollen; zur Darstellung der ineinanderschwimmenden Übergänge, träumerischer Zustände findet sie erst die rechten Mischfarben und verhallenden Laute.

E. T. A. Hoffmann.
Gezeichnet von W. Heusel, gestochen von Passini.

Im Drama Heinrich von Kleists findet die „konsequente Romantik", man möchte sagen, ihre klassische Vollendung. Aber diese konsequenteste

Romantik ſteht auch dem Hellenismus der Zeit wieder am nächſten. Kleiſt iſt der gläubigſte unter den Romantikern, der umfaſſend-vielſeitigſte und innerlich-einheitlichſte, von Widerſprüchen freieſte. Wie ſie alle, iſt er in ſeinem eigentlichſten Weſen der Mann des l'art pour l'art, der ſich in ſeine Phantaſiewelt einſchließt und wenig um die Wirklichkeitszuſtände bekümmert. Er wirkt gar nicht tendenziös und iſt noch immer ziemlich klein und arm an Ideen und in ſeiner Weltanſchauung, auch wenn er ein Problem am klarſten zu verfolgen weiß. Der Kern ſeiner Poeſie beruht in einer außerordentlich geſteigerten Einbildungskraft. Dieſe Einbildungskraft iſt das Stärkſte bei ihm. In brennenden und leuchtenden Farben Geſtalten vor uns hinſtellen, Geſtalten in heroiſcher Bewegung, mit den Gebärden des Wahnſinns, in viſionärem Traumwandlerzuſtand, rührende Mädchengeſtalten, ſaftig friſche altniederländiſche Genrefiguren, Bilder zuſammenzuſtellen, — das macht ſeine Luſt aus. Und er ſteht keineswegs wie Tieck dieſen Geſchöpfen ſeiner Phantaſie ungläubig und mit überlegenem Spott gegenüber. Er glaubt inbrünſtig an ſie, ſie ſind von Fleiſch und Blut, er liebt ſie. Der Tod ſeiner „Pentheſilea“ verſetzt ihn in eine Aufregung, als ſei ihm eine Geliebte entriſſen. Darum ſind auch dieſe Geſtalten ſo ſcharf umriſſen, ſo klar und deutlich; nicht etwa klar und deutlich der inneren Motivierung nach, die vielmehr oft genug den echten Charakter der romantiſchen Willkür an ſich trägt, ſondern klar und deutlich als rein künſtleriſche ſinnliche Erſcheinung. Sie bohren ſich mit zwingender Gewalt in die Phantaſie ein und bleiben dort haften. In jeder Einzelheit, in

Heinrich von Kleiſt.
Nach d. Miniaturgemälde v. A. Krüger (1801), geſt. v. H. Sagert.

Digitized by Google

jeder Bewegung sind sie mit dem scharfen Blick eines Realisten beobachtet. Eine naturalistische Phantasiekunst möchte ich die Kleist'sche nennen, ähnlich wie es die Ariost'sche ist. Die Kleist'sche Einbildungskraft sieht ihre Gestalten so deutlich vor sich, als wenn sie von der Wirklichkeit geschaffen wären, und diese lösen sich daher nicht in Schatten auf und zerfließen formlos, wie bei den übrigen. Die plastisch bildenden Elemente, die sonst mehr in der hellenisierenden Kunst dieser Zeit angetroffen werden, haben entschieden den Vorrang vor den musikalischen, und so spielt denn auch die Darstellung des Gefühlsinnerlichen bei weitem nicht die Rolle, die sie sich sonst in der Romantik, namentlich bei Novalis, erobert hat. Vielleicht gerade weil er der ernsteste Künstler unter seinen Genossen war, wurde er als Mensch der Unglücklichste. Am 21. November 1811 erschoß er sich, etwas über 34 Jahre alt, zu Wannsee bei Potsdam. Er ging zu Grunde an dem deutschen Volke, das unfähig ist, eine Dichtung zu lesen, an der Beschränktheit des Lesers, der nicht in des Dichters Land gehen will, um den Dichter zu verstehen und zu begreifen, sondern verlangt, daß der Dichter in sein Land hinein komme, seinen Glauben und seine Meinungen bekenne, ihm schmeichle und ihn aus dem Altgewohnten nicht heraustreibe. Kleist fiel als ein Opfer des reinen Ästheticismus der romantischen Kunst, die noch heute den Durchschnittsgeschmack fremdartig berührt, weil sie eine so reine Sinnenkunst ist und so wenig tendenziös-didaktische Werte in sich birgt.

Es gab in der Kleist'schen Seele vor allem eine Saite, bei deren Berührung er jäh aus seinem Traumleben geweckt und in die nackte Wirklichkeit der Tageszustände zurückgeführt wurde. Ein soldatisches und patriotisches Empfinden hielt ihn an der Erde zurück. Die Schmach des Vaterlandes, das den Waffen Napoleons erlegen war und unter französischer Herrschaft seufzte, verwandelte den mit seinen Phantasien spielenden Poeten in einen Krieger, der in die Kämpfe der Zeit eingreifen will. Von allen seinen Werken trägt die „Hermannsschlacht" den am meisten realistischen und tendenziösen Charakter; es ist wie kein anderes aus dem Erfassen der Wirklichkeit heraus geboren.

Etwa zwei Jahrzehnte früher hatte die französische Revolution unsere Dichtung dazu getrieben, daß sie vor dieser rauhen Wirklichkeit sich in „das Reich des Schönen", in das Land der Sehnsucht und der Träume zurückgezogen hatte. Der hellenischen Renaissance und der klassisch-heidnischen Romantik folgte die Wiedererweckung des Mittelalters und die christlich-deutsche Romantik. Der weltflüchtige Ästheticismus aber, den zuerst die Klassik geweckt hatte, — war seit den neunziger Jahren immer mehr angewachsen und hatte bei den Schlegel und Tieck, bei Novalis, Brentano und Arnim seine Höhe erreicht. Die Befreiungskriege von 1813 und 1814 schlagen diesem Ästheticismus die erste tiefe Wunde. Sie schwemmen die Kunst der Hochromantik, der reinen, künstlerischen Genußfreude an den

Erregungen der Phantaſie und des Gefühls auf ihren Wellen hinfort. Wie Heinrich von Kleiſt, ſo dachten und empfanden damals die Beſten der Nation und zwangen die ſchwachen und jämmerlichen deutſchen Fürſten zum Kampf für das Vaterland. Aus der Schiller'ſchen Dichtung hatten ſie Begeiſterung geſogen, und in dem Kreiſe der um Brentano und Arnim geſcharten Heidelberger Romantiker entzündete ſich nach den Worten des Freiherrn von Stein ein gut Teil des deutſchen Feuers, das die Franzoſen verzehrte. Fichte hielt bald nach der Schlacht von Jena ſeine mächtigen „Reden an die deutſche Nation“ und gab dem volksperſönlichen Selbſtbewußtſein neue Kraft und neuen Halt. So kryſtalliſieren ſich die bisher weſentlich von der Litteratur getragenen national-volkstümlichen Empfindungen zunächſt zu politiſchen Idealen. Was bisher vor allem Gefühl und Begeiſterung geweſen war, ein tiefes Empfinden des gemeinſamen Volksbeſitzes, will mehr als nur Gefühl ſein. Es gilt wieder, vor allem dieſe nationalen Ideen zu verwirklichen. Die Zeit zwingt zu Thaten. Das Volk der Dichter und Denker, der Träumer und Phantaſten greift zum Schwerte. Der Kosmopolitismus iſt von der Wirklichkeit ad absurdum geführt. Er kann fürs erſte nur noch als Zukunftsideal weiterleben. Die nationalen Ideale haben hingegen die Gegenwart für ſich. Sie ſind bereits ſo herangereift, daß ſie realiſiert werden können. Die Befreiungskriege von 1813 und 1814 tragen wieder den Charakter echter Volkskriege, nicht den von Fürſtenkriegen.

Aus der Welt der Ideen, der Philoſophie und der Kunſt tritt die deutſche Bildung heraus, um das Leben nach dem neuen Geiſte, den ſie in ſich aufgenommen, umzugeſtalten. Ihr Blick richtet ſich auf das Wirkliche, ſie wird thätig-praktiſch und will handeln. Der Innenfreiheit, die ſie errungen, entſpricht nicht die Außenfreiheit, und ſo wendet ſie ſich zunächſt politiſchen Kämpfen zu und erwartet alles Heil von einer neuen Organiſation der ſtaatlichen Zuſtände. Die erſte und wichtigſte Aufgabe des deutſchen Volkes iſt es jetzt, ſein Ich und ſein Selbſtbeſtimmungsrecht, ſeine Freiheit gegen einen Außenfeind zu verteidigen und das Joch einer Fremdherrſchaft abzuſchütteln.

Die Dichtung ſtrebt wieder dem Leben zu. Sie will an der praktiſchen Arbeit unmittelbar Anteil nehmen. Die Poeſie des tendenziöſen Realismus, die eigentliche Dichtung des 19. Jahrhunderts ſteigt am Horizont empor. Die patriotiſche Kriegsdichtung der Befreiungskriege erwacht. Sie bringt ein neues Element zur Belebung der Kunſt mit ſich. Sie führt dieſe aus ihren ätheriſchen Höhen zurück zu den Wirklichkeiten der Erde. Sie warnt vor den Einſeitigkeiten des Äſtheticismus, vor der Form-, Phantaſie- und Gefühlsſpielerei. Das Verſchwommen-Weichliche der romantiſchen Kunſt verſchwindet, und ein kräftiges männlicheres Empfinden drängt ſich hervor. Schlicht und derb ſagt dieſe Kriegsdichtung, was ſie will. Ihr Geſichts-

kreis iſt ein enger, und ſie kann ſich immer nur wiederholen, ſie ſagt nichts, was nicht ſeit Jahrtauſenden ſchon geſagt wurde. Auf die reine künſtleriſche Geſtaltungskraft wirkt dieſer tendenziöſe Realismus zunächſt, wie immer, zerſetzend ein. Er kennt kaum äſthetiſche Intereſſen. Nichts will die

Theodor Körner.

Nach der Zeichnung ſeiner Schweſter geſtochen von Müller.

Digitized by Google

patriotiſche Kriegspoeſie ſein, als ein Trommelſchlag, der zu den Waffen ruft. Ihr Grundcharakter iſt der der Rhetorik und pathetiſchen Deklamation. Hatte die deutſche Poeſie durch die Romantik das hohe geiſtige Leben eingebüßt, ſo droht ihr jetzt der Verluſt ihrer großen äſthetiſchen Fähigkeiten. Der einzige Gewinn für die Dichtung beſteht darin, daß ſie wieder dem Volke ganz nahe ſteht, freilich nicht als Dichtung, ſondern um ihrer Geſinnungen und Tendenzen willen. Dieſe patriotiſchen Kriegsdichter ſind ihm vertrautere, ſind populäre Geſtalten, die jeder zu begreifen vermag, während die Äſtheticiſten der Romantik auch noch heute, ſelbſt in den Litteraturgeſchichten, gewöhnlich als verſchrobene und verrückte Geſellen angeſehen werden.

So nimmt denn Theodor Körner (1791—1813) einen der erſten Ehrenplätze im Herzen des deutſchen Volkes ein. In ihm ſieht es gleichſam die ganze deutſche Jugend verkörpert, welche in den Tagen der Befreiungskriege zum Schwert griff und ſich zum Heldentod fürs Vaterland drängte. Der Held der That verdient dieſe Auszeichnung, an dem Dichter freilich geht die künſtleriſche Betrachtung ohne größeres Intereſſe vorüber. Steht Körner ganz unter dem Einfluß von Schiller und von Kotzebue, ſo hängt Max von Schenkendorffs (1783—1817) wahrere und innigere Gefühlslyrik mehr mit der romantiſchen Stimmungspoeſie zuſammen; auch der Baron de la Motte Fouqué (1777—1843) ſteht auf deren Boden, aber wie früher bei den Stolbergs und den anderen Barden aus dem Klopſtockſchen Gefolge hat das Nationale nur den Wert einer äußerlichen patriotiſchen Königs-Geburtstags-Dekoration. Man hört immer noch lieber den ſehr wenig kunſtvollen, einfachen und derben, aber auch männlich-kraftvollen Weiſen Ernſt Moritz Arndts (1769—1860) zu als den weichlich zerfließenden, knallbunten Erzählungen und Gedichten Fouqués.

Die Poeſie des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus.

Die Befreiungskriege hatten das deutſche Volk von einer Fremdherrſchaft erlöſt, und wenn es nach außen hinblickte, dann durfte es ſeine Freiheit wiederum mit lauter Zunge preiſen. Ganz anders hingegen, wenn es ſein Auge auf die politiſchen Innenzuſtände richtete. Zerriſſen in eine Reihe kleiner Staaten bot dieſes Deutſche Reich noch immer den alten, jammervollen Anblick der Schwäche und Hinfälligkeit, und dem Idealismus erwuchſen neue Aufgaben. Deutlicher ſtieg das Ziel der nationalen, ſtaatlichen Einheit vor ihm empor. Dieſe Einheit allein verbürgte Macht und Anſehen nach außen hin. Vor allem war die bürgerliche Geſellſchaft noch immer die Trägerin der Intelligenz, auch die Trägerin des Einheitsgedankens,

und der alte Kampf des dritten Standes gegen Thron und Aristokratie hatte mit der französischen Revolution keineswegs seinen Abschluß gefunden. Der Bürger glaubte sich auf den Schlachtfeldern von 1813 und 1814 das Recht auf eine größere Freiheit auch der inneren, politischen Zustände erkauft zu haben, — aber da zogen ihm die Fürsten und Regierungen einen argen Strich durch die Rechnung. Die schönen Versprechungen, die sie im Drang der Not gegeben hatten, sollten keineswegs erfüllt werden, und dumpf gärt es in den Massen. Das nationale Einheitsideal geht Hand in Hand mit den innerpolitischen Gleichberechtigungsbestrebungen des dritten Standes. Aber vorläufig behalten die Regierungen das Heft in den Händen, und murrend seufzt das Volk unter dem Joch des fürstlichen Absolutismus. Es kam eine Zeit der Knechtung und Unterdrückung.

Der Wirklichkeitssinn der Dichtung, das Interesse an den Zuständen der Gegenwart, des staatlichen und politischen Lebens erfährt keine besonderen neuen und starken Anregungen. Die patriotische Tendenzpoesie der Befreiungskriege stirbt allerdings nicht aus. Sie träumt von der Wiederherstellung des deutschen Kaiserreiches; sie ist durchaus liberal-bürgerlichen Geistes und wagt manch keckeres und freieres Wort, und wo sich ein Volk im Freiheitskampf gegen Unterdrückung von außen und innen erhebt, werden Griechen und Polen in begeisterten Gedichten besungen. Doch tritt diese realistisch-politische Tendenz noch keineswegs beherrschend vor. Auch jene Weltflüchtigkeitsstimmungen, die im Klassicismus und in der Romantik hervortraten, erhalten sich und erfahren hier und da schon eine Steigerung. Der durch den Anblick der Wirklichkeit verwundete Idealismus versenkt sich schon in düsterste Betrachtungen, und der Widerwille an den Zuständen der Zeit wird zu einem Widerwillen am Leben selber. In ganz Europa und an allen Ecken und Enden ertönen die Klagen einer weltschmerzlichen Poesie, und die deutsche Philosophie giebt dem Pessimismus den umfassendsten, tiefsten und genialsten Ausdruck. Arthur Schopenhauer (1788—1860), Goethe's Landsmann, bringt die Erkenntnis vom ewigen Leiden der Welt in ein geschlossenes System. Auch er gehört zu den Orientfahrern der romantischen Periode, die quietistische Weisheit der altindischen Upanishaden umstrickt ihn, und das Land seiner Sehnsucht und Ruhe, sein Hellas und Mittelalter findet er im Nirwana, in der letzten, endgiltigen Vernichtung des Willens zum Leben. Aber unbemerkt ging seine Philosophie an seiner Zeit noch vorüber, und erst viel später, in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren ward sie zur Modephilosophie und übte auch auf die Dichtung, nicht nur auf die deutsche, tiefe Einflüsse aus. Die deutsche Poesie dieser Periode wird noch wesentlich beherrscht von der Ideen- und Gefühlswelt des Klassicismus und der Romantik, von der elegisch-sentimentalen Weltanschauung Schillers und dem das Leid überwindenden Optimismus Goethe's. Ja, es ist das Entscheidende und Charakteristische, daß sie in ihren Gedanken

und Erkenntniſſen ſo ziemlich ganz auf dem alten Boden ſtehen bleibt, keine Wandlungen durchmacht und keine neuen Ideale, religiöſer, philoſophiſcher oder ſittlicher Art aufzuſtellen vermag. Das Land der Schönheit iſt noch immer das Paläſtina, nach welchem ſie ausſchaut, und in der Welt der Kunſt findet die deutſche Bildung noch immer die rechte Zufluchtsſtätte vor den böſen Geiſtern der Wirklichkeit. Und ſo behauptet auch der Äſtheticismus ſein altes Recht. Er iſt es auch, welcher die Blüte der Dichtung in Farben und die künſtleriſche Geſtaltungskraft auf nicht geringer Höhe erhält. Aber atmet die deutſche Poeſie noch die volle Kraft der Geſundheit?

Schopenhauer.
Nach einem Gemälde von Lunteſchütz.

Eine neue Geiſteswelt hat ſie in dieſer Zeit nicht aufzuſtellen gewußt und ſo auch keine neuen künſtleriſchen Ideale. Es fehlt deshalb an den Bedingungen, aus denen die eigentliche und wahrhafte, die letzte große Originalität erwächſt. Die Romantiker ſchufen noch eine in rein äſthetiſcher Hinſicht durchaus eigenartige Poeſie, die ſich in ſcharfen und beſtimmten Zügen von der des Klaſſicismus unterſcheidet. Jetzt aber zeigt ſich entſchieden und deutlich an allen Ecken und Enden ein Anlehnen und Nachahmen. Statt auf die Natur, ſtatt in ihr Ich hineinzublicken, ſchauen die Dichter auf die großen Meiſter der Vergangenheit und der letzten Zeit hin, nicht um zu lernen, wie ſie es machten, ſondern was ſie machten. Sie ſehen in deren Stil die abſolute, die einzige Anſchauungs- und Ausdrucksweiſe, die für ſie zu einem Geſetz wird. Der eine lehnt ſich mehr an dieſe, der andere mehr an jene Schule an, die verſchiedenen Stile aber miſchen ſich auch, und es entſteht eine ausgeprägt eklekticiſtiſche Poeſie; die Sprache des Klaſſicismus verbindet ſich mit der der Romantik, helleniſierende Formen gehen mit mittelalterlichen und orientaliſchen zuſammen, die einer gelehrten akademiſchen Poeſie ſtehen dicht neben denen der einfachen deutſch-

volkstümlichen Kunst. Bald taucht Sophokles oder Aristophanes als Schatten auf, bald Shakespeare und Calderon, bald Goethe und Schiller. Die Einwirkungen des Klassicismus aber überwiegen die der Hochromantik. Durch sein reiches und großes Geistesleben siegt er vor allem, durch die Klarheit und Tiefe seines Denkens und seiner Bilder überwindet er die einseitig ästhetisierende Romantik und ihre durch keine rechte Ideenkraft gezügelte ausschweifende Phantasielust. Die eklekticistische Poesie dieser Periode ist reich an großen Gedanken, an religiösen, philosophischen, und sittlichem Gehalt. Eine Poesie vornehmer Intelligenz und geistesstark durch und durch. Doch da es keine neuerbaute, sondern eine von den Klassikern übernommene Geisteswelt ist, mehr etwas, das man besitzt als das man erworben hat, so läßt sie die höchsten Reize des Innerlichen vermissen. Wir haben gesehen, wie die Romantik schon die deutsche Kunst zu einer Scheidung der geistigen Elemente von den rein künstlerisch-sinnlichen Elementen sachte hindrängte oder doch auf eine Möglichkeit der Scheidung hinwies, indem sie das Ästhetische über das Ideelle, das Bildliche über das Geistige setzte und dieses von jenem überwuchern ließ. Jetzt aber vollzieht sich schon ein Bruch zwischen Inhalt und Form, und er offenbart sich in dem zur Herrschaft gelangenden äußeren Formalismus, dessen erste Spuren sich bei den Schlegel und Tieck zeigten. Der Begriff Form fällt nun wesentlich mit dem Begriff Sprachtechnik zusammen; die Geschicklichkeit in der Bemeisterung von Reimen und Rhythmen, die saubere Arbeit nach peinlichen Schulregeln wird vor allem vom Künstler verlangt. Das Erlernbare, das Handwerksmäßige der Poesie stellt man als das Wichtigste hin. Diese Zeit behauptet und rühmt sich, erst die eigentlich vollendete Form geschaffen zu haben und auch unsere Litteraturgeschichten feiern die Platen, die Rückert, die Heine und ihre späteren Nachfolger, die Geibel und Heyse als die höchsten Formkünstler, während sie in Wahrheit die Träger des Formniederganges sind und die äußerlichste, rein mechanische Auffassung zur Geltung und zur Herrschaft bringen. Dieses sprachtechnische Formvirtuosentum bedeutet ein neues und eines der wirksamsten Zersetzungselemente in der Entwickelung unserer neuzeitlichen Poesie und verrät mit am deutlichsten den wachsenden Verfall der wahrhaft künstlerischen Anschauungs- und Gestaltungsfähigkeit. Doch sind die Dichter dieser Zeit keineswegs nur Sprachvirtuosen. Sie halten dabei noch immer die großen Ziele der Dichtung scharf im Auge. Eine lebendige Phantasie, ein starkes, ursprüngliches Fühlen und eine hohe Geisteswelt leben in ihren Schöpfungen fort. Diese Zeit zeichnet sich durch eine reiche Fülle starker gleichwertiger Talente aus, Platen, Rückert, Chamisso, Uhland, Immermann, Grillparzer, Grabbe.

Bei Platen und Rückert kommt der neue Geist des äußerlichen Formalismus am deutlichsten zum Ausdruck. Und es ist gewiß charakteristisch, daß er von vornherein so durchaus nachahmend-eklekticistischer Natur ist und

ohne jeden Sinn und Verſtändnis für alles Künſtleriſch-Individualiſtiſche, für das Beſondere jeder Zeit-, Volks- und Raſſenpoeſie, ſeine Formen aus aller Herren Länder zuſammenſtiehlt. Antike und romaniſche Renaiſſanceformen, perſiſche und arabiſche, mit deutſch-volkstümlichen bunt gemiſcht, ergeben jetzt eine artige Muſterkarte. Mit der rechten Hand ſchreibt Platen Ghaſele, mit der linken ſapphiſche und alkäiſche Oden, und noch viel bunter geht es bei dem kosmopolitiſchſten unſerer Poeten zu, dem keckſten aller Verstechniker, dem Seiltänzer aller Seiltänzer, Friedrich Rückert, der wie ein Schmetterling aus allen Blüten der Weltlitteratur Nahrung ſaugt. Auguſt Graf von Platen (1796-1835) hat als der Zielbewußtere, als der einheitlichere und in ſich mehr abgeſchloſſene, deutlich ſeine formalen Tendenzen zum Ausdruck bringende Poet mehr Schule gemacht als Rückert. Vor allem wirkte er durch ſeine antikiſierenden Beſtrebungen. Unter den Helleniſten unſerer neueren Litteratur iſt er der orthodoxeſte, und er bringt als ſolcher das eigentliche Weſen des helleniſtiſchen Klaſſicismus am deutlichſten zum Ausdruck. Er, nicht etwa Goethe, Schiller oder Hölderlin, führt dieſen zu ſeiner Höhe herauf. Bei ihm tritt auch der geiſtige Hellenismus ganz hinter den formal techniſchen zurück. Die ſklaviſche Nachahmung antiker Metra, die bei jenen noch in beſcheidenen Grenzen ſich hält, nimmt einen beherrſchenden Charakter an. Daneben legt er, wenn er vor allem auf die Reinheit des Reimes dringt, die äußerlichſten Auffaſſungen von deſſen Weſen und Bedeutung an den Tag. Noch wird heute von faſt allen unſeren Litteraturgeſchichten Platen als ein großes Formgenie angeprieſen, während er in der That unter den Dichtern der Neuzeit wohl

Graf Platen.

Digitized by Google

das geringſte Gefühl für den Rhythmus beſaß. Mit ſeinen metriſchen Beſtrebungen ſtand er in einem tiefen Gegenſatz zu dem Geiſt der deutſchen Sprache und der deutſchen Metrik. Er hat dieſen gar oft Gewalt anthun müſſen und in ſeinen antikiſierenden Oden öfter ein wüſt-unverſtändliches Altphilologendeutſch geſchrieben. Als echter Helleniſt ſucht er vor allem eine glänzende Bildlichkeit des Ausdrucks und wirkt mehr durch plaſtiſche Sinnlichkeiten als durch muſikaliſche Töne, mehr durch Phantaſie- als Gefühlskraft. Und ſo ſteht er denn auch mit ſeinem geiſtesklaren Weſen und ſeinen liberalen, religiöſen wie politiſchen Anſchauungen der myſtiſchen und katholiſch-frömmelnden Romantik feindlich ablehnend gegenüber. Aber in ſeinen ſatiriſchen Komödien, die er dem Ariſtophanes nur allzuſehr nachäffte, kommt er doch ebenſowenig wie Tieck über das kleine aus dem Tag geborene Litteraturgezänk heraus.

GAILLARD, ph.

Friedr. Rückert.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Nicht ohne Staunen ſteht man vor einem ſo eklekticiſtiſchen Genie, wie dem Friedrich Rückerts (geboren am 16. Mai 1788 zu Schweinfurt, geſtorben am 31. Januar 1866). Mit jedem neuen Tage erſcheint er in

einem neuen bunten Maskenanzug und auch Platens formales Virtuosentum stellt er in den Schatten. Dieser ist wesentlich nur ein Formenekleticist, aber in seiner geistigen Persönlichkeit eine einheitlichere und abgeschlossenere Natur, während Rückert auch in dieser Hinsicht sich jedem Fremden aufs wunderbarste anpaßt. Bei jenem herrschen die klassicistischen Elemente entschieden vor, bei diesem fließt Klassicismus und Romantisches, Germanisches, Romanisches, Antikes und Orientalisches gleichwertig zusammen. So ist seine geistige wie künstlerische Welt die vielseitigste und umfassendste, aber nirgendwo eine originale, eine weiterbauende. Die reinsten und seelenvollsten Klänge einer echt heimisch-volkstümlichen Lyrik mischen sich mit den fremdartigsten Weisen, und aus der Welt naiv-gläubigen Christentums gelangen wir plötzlich unter indische Brahmanen und persische Sufis.

Ludwig Uhland.

Die deutsch-nationalen Bestrebungen der Romantik werden vor allem von einem Kreise schwäbischer Dichter fortgeführt, die sich um Ludwig Uhland (geb. zu Tübingen am 26. April 1787, gest. 13. November 1862) scharten und deren Können sich in diesem, sowie in Justinus Kerner (1786-1862) und in dem jüngeren Eduard Mörike (1804 bis 1875) am glänzendsten offenbart. Geringere Talente gesellen sich hinzu: Gustav Schwab, Gustav Pfizer, Karl Mayer, Hermann Kurz und andere, auch Wilhelm Waiblinger, der am meisten nach Platen sich hinneigt, mag um der Landsmannschaft willen ihnen zugezählt werden. Doch kommt der deutsche Geist mehr als Gesinnung und Tendenz, denn im künstlerischen Ausdruck zur Geltung. Sie lehnen sich an das Volksliedmäßige an, aber auch der Klassicismus, namentlich wie er sich in Schiller verkörpert, übt starken Einfluß aus. Und nicht nur aus diesem Klassicismus, sondern auch aus ihrer Verehrung des Mittelalters und der mittelalterlichen Kunst haben sie besonders reiche romanische Elemente übernommen. Diese schwäbische Poesie ist eine durchaus kluge und klare Poesie von deutlichen Ideen und von festen Formen. Die reinen ästhetischen Bedürfnisse der Hochromantiker sind ihnen schon mehr abhanden gekommen. Die Gesinnung gewinnt bereits die Übermacht und läßt das Künstlerische zurücktreten. Im allgemeinen aber

herrscht noch jene feine Ausgeglichenheit zwischen dem Künstlerisch-Geistigen und Künstlerisch-Sinnlichen, zwischen einer rein ästhetisierenden und einer dem Lebenswirklichen zugewandten Poesie, wodurch die Klassik sich auszeichnet. Nur fehlt die Größe des Geisteslebens, der Schwung und die Fülle der Ideen, und wenn wir es in Goethe und Schiller mit großen Menschheitsführern zu thun haben, stehen wir hier vor tüchtigen, ernsten und liebenswürdigen Männern, die aber doch nicht hoch über das Durchschnittsmaß hinausreichen. Darum hat auch die Kunst etwas Enges, bei allem Eklekticismus doch etwas Einförmiges an sich. Die Platen und Rückert suchten und wollten noch immer formale Erneuerungen, wenn sie auch nur von außen her, nicht von innen heraus sie finden konnten, — bei den Dichtern der schwäbischen Schule steht aber auch die Formentwickelung bereits still. Die glatte und korrekte Versprache gewinnt die Übermacht, und glatte, korrekte Gesinnungen, welche zu gemeingiltigen geworden sind, kommen in ihr zum Ausdruck. Vaterländische Begeisterung und innige Liebe zum deutschen Wesen zeichnet Uhland und seine Mitstrebenden aus. Sie singen vom deutschen Frühling und vom deutschen Wein, vom deutschen Land und von deutscher Liebe. Sie versenken sich in die Geschichte unseres Volkes, insbesondere noch ihrer schwäbischen Heimat, und haben die Helden der Vergangenheit wieder zu einer lebendigeren Erinnerung erweckt. Den Göttern Griechenlands, welche der Klassicismus zuweilen etwas schroff denen des Christentums entgegenstellte, haben auch sie ihre Verehrung entgegengebracht; aber sie milderten ihr heidnisches Wesen und versöhnten sie mit den Göttern der christlich-germanischen Romantik. Neben der Burg und dem Dom des Mittelalters ist bei ihnen auch Raum für ein antikes Tempelchen, und ihr eklekticistischer Geist findet, daß man dort wie hier beten kann.

Den Schwaben nahe steht Wilhelm Müller (1794—1827), dessen Lyrik sich eng an das Volkslied anlehnt und den deutsch-volkstümlichen Geist der Romantik mit am schärfsten zum Ausdruck bringt. Und Müller steht wieder in näherer Verwandtschaft zu dem Schlesier Joseph von Eichendorff (1788—1857). Bei den Schwaben umgiebt uns die Welt des protestantischen Pfarrer- und Lehrerhauses, des Humanismus und Klassicismus, vernunftvoller Klarheit und Deutlichkeit. Eichendorff ist eine fromm-gläubige katholische Natur und von hellenistischen Einflüssen fast ganz frei. Er ist Vollromantiker durch und durch, der eigentlichste Jünger der Brentano und Arnim. Nur daß er nicht wie diese sich ins Traumhafte, ins Barock-Wunderliche und Gespenstische verliert. Und um dieser Verständlichkeit willen hat er bei unserem Volke besser Eingang gefunden als jene, obwohl er eintöniger ist als sie und nicht so eigenartig. Oder gerade deswegen. Uhland und die Schwaben glänzen vor allem im Episch-Lyrischen, in der Ballade u. s. w., und sie üben große

ſtoffliche Reize aus, Eichendorff hingegen iſt reiner Lyriker, und dieſe Lyrik fängt an, ganz in ätheriſche Düfte ſich aufzulöſen. Sie ſcheidet nicht nur das geiſtige Leben, ſondern auch alles roher Stoffliche aus. Sie verliert ſich in ein paſſives Gefühlsleben und wird zur reinen Stimmungslyrik, die mit weichen, wie aus der Ferne herüberklingenden Tönen und mit halb verſchwommenen, wie von ſilbrigen Mondlichtnebeln übergoſſenen Bildern uns umgaukelt.

Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Dieſer zerfließenden Poeſie hochromantiſchen Charakters hält der aus franzöſiſchem Blut ſtammende Adalbert von Chamiſſo (1781 bis 1838) das Gleichgewicht. Vieles hat er mit den Schwaben gemeinſam. Den großen Sinn für das Inhaltliche der Kunſt, für ſtoffliche Reize, Handlungen und Vorgänge, für Balladen und lyriſch-epiſche Erzählungen, für gute Kompoſition und eine klare Formſprache von edler und ſchöner Bildung, welche die beſtechenden Wirkungen des ausgeprägten, des Platen-Rückertſchen Formalismus verſchmäht. Er iſt wie jene ein durch und durch verſtändiger Geiſt. Dem Hellenismus ſteht er fremder gegenüber, aber dafür herrſcht um ſo mehr Romanismus neben dem Germaniſchen bei ihm vor. Und wenn er nicht nach Griechenland herüber blickt, ſo halten auch nicht die Zauber des Mittelalters ſeinen Geiſt gefangen. Er läßt am meiſten von dem realiſtiſchen Geiſt verſpüren, der feſt in der Gegenwart wurzelt und an den Kämpfen des modernen Lebens teilnimmt. Stachlicht-

Satiriſches, Humoriſtiſch-Komiſches und Sozial-Tendenziöſes, der Geiſt der folgenden Periode dringt ſchärfer bei ihm hervor. Auguſt Kopiſch (1799 bis 1853), Franz von Gaudy (1800-1840), wohl auch Robert Reinick (1805 bis 1852) kann man in ſeine Nähe gewiſſermaßen als Schüler ſtellen, welche einzelne kleinere Gebiete ſeiner Poeſie mit geringerer Kraft weiter bebauen.

Ad. v. Chamiſſo.

Nach einer Lithographie von W. Devrient.

All die Genannten ſind in erſter Reihe Lyriker und halten die Vorherrſchaft der Lyrik über die anderen Gattungen aufrecht. Die epiſche Verspoeſie erzeugt nur Minderwertiges, wie Ernſt Schulze's „Bezauberte Roſe“ und die trockenen Sachen der Öſterreicher Ladislaus von Pyrker (1772—1847) und Egon Ebert (1801—1882). Die Unterhaltungsbedürfniſſe der Menge beſtritten damals die Proſaerzählungen eines Zſchokke (1771—1848), des ſchlüpfrig-pikanten Clauren und des friſchen,

liebenswürdigen Schwaben Wilhelm Hauff (1802—1827), der den geſchichtlichen Roman Walter Scott'ſchen Stiles für Deutſchland begründete. Aber ſeine Nachahmung bleibt doch an der Oberfläche. Zur Höhe einer großen Kunſt ſtreben nur die Romane Karl Immermanns, geboren am 24. April 1796 zu Magdeburg, geſtorben am 25. Auguſt 1840, empor. „Wir ſind, um mit einem Wort das ganze Elend auszuſprechen, „Epigonen“ und tragen an der Laſt, die jeder Erb- und Nachgeborenſchaft anzukleben pflegt“, ſagt er in ſeinem Roman, der das geſperrte Wort zum Titel hat. Und keiner hat ſo ſchwer dieſe Qual des Epigonentums empfunden wie Immermann. Aber auch er ringt vergebens, das Joch von ſich abzuſchütteln.

Karl Immermann.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Er ist am wenigsten Formalist wie Platen und Ästheticist wie die Hochromantiker. Er strebt zum Innerlichsten vor und fühlt am lebendigsten den Wert des Großgeistigen in der Goethe-Schiller'schen Dichtung. Deren Totalkunst möchte er fortsetzen. Er entwirft Romane im mächtigen Stil des „Wilhelm Meister", er schreibt große historische Tragödien und Ideendramen, er versucht sich in kräftig-männlicher Lyrik. Aber sein starker Wille versucht vergebens, von einem abgegrasten Acker zu weiden. Die Zeit hat nichts Neues geboren, das er neu gestalten kann. Er kann sich nicht der Überlegenheit der großen Vorgänger erwehren. Bald schielt er nach Shakespeare hinüber, bald nach Calderon und bald nach Goethe und Schiller, bald nach dem Klassicismus und bald nach der Romantik, bald nach dem Kosmopolitischen und bald nach dem Deutsch-Nationalen und Kernhaft-Volkstümlichen. Er flüchtet vor der Gegenwart in die romantische Märchenwelt und klammert sich dann wieder, wie Chamisso die nächste Zeit des Realismus vorbereitend, eng an das Moderne und Gegenwärtige. Er sucht die Poesie des tiefsten und mächtigsten Geisteslebens und möchte doch auch an den ästhetischen Spielereien der Zeit teilnehmen. Dann durchzieht auf einmal der flaue Theegeruch aus den Salons der romantischen Schöngeisterei seine Werke, und wie die Tieck und Platen vergeudet er seine Kraft im litterarischen Klatsch.

Die Immermann'schen Dramen blieben dem Theater fern, das wie zu allen Zeiten so auch in dieser Zeit von der Alltäglichkeit beherrscht wurde, von Clauren und dann von dem nüchtern-hausbackenen Ernst Raupach (1784—1852), der im zweiten Viertel des Jahrhunderts große Bühnenerfolge erlebte. Engbrüstige Talentchen, wie Michael Beer, Eduard Schenk und der liebenswürdige, schlicht-populäre Ludwig Holtei (1797—1880), bereiteten aus dem Wein der Romantik durch reiche Wasserzugüsse ein mildes Tränkchen, wie es der schwache Magen des Publikums vertragen konnte. Vergebens machte Immermann den Versuch, das Theater zu reformieren und es ausschließlich in den Dienst idealer, künstlerischer Aufgaben zu stellen. Wohl leuchtete die Düsseldorfer Bühne unter seiner Leitung kurze Zeit lang als Musterbühne allen anderen voran und zog die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf sich; aber rasch erlosch auch dieses Licht wieder. An der Spitze der norddeutschen Bühnen stand noch immer das Berliner Nationaltheater, das sich in ein eigentliches Hoftheater verwandelte, als nach dem Tode Ifflands Graf Brühl 1815 die Leitung übernahm, und 1828 folgte diesem der Graf Redern, der bis 1842 regierte. Unter Brühl, dem Goethebewunderer und Goetheschüler, eroberte sich der Weimarer Stil das Berliner Schauspielhaus. Das Ehepaar Wolff, Pius Alexander und Amalie, welches am korrektesten die klassicistische Schauspielkunst verkörperte, siedelte von Weimar nach Berlin über. Die eigenartigste Erscheinung aber war dortselbst Ludwig Devrient (1782—1832), in dessen Adern

das Blut der Romantiker wallte, und welcher den Dämonismus dieſer Poeſie, ſowie ihren bizarren Äſtheticismus in realiſtiſch-ſcharfen Charaktergeſtalten zur Geltung brachte. Die höchſten tragiſchen Aufgaben bewältigte er freilich nur in ſeinem „Lear“ und „Franz Moor“. Der Heldendarſteller Ferdinand Eßlair, die Zierde des Stuttgarter Hoftheaters, und Auguſte Düring-Crelinger-Stich vertraten in jener Zeit als glänzendſte Talente die deklamatoriſch-rhetoriſche Schule, welche ſich an Schiller herangebildet hatte.

Ludw. Devrient.

Nach einer Zeichnung von F. C. Gröger 1822.

Auch in die öſterreichiſchen Länder hatte ſich nach und nach der Geiſt der neuen Bildung immer weiter ausgebreitet und einen edleren Geſchmack heranwachſen laſſen, welcher der neuen Poeſie mit Verſtändnis entgegenkam. Die öſterreichiſche Kulturwelt nahm wieder lebendigen und unmittelbarſten Anteil an den großen, geiſtigen Bewegungen der Zeit, und ſo gewann auch der Boden wieder Kraft, künſtleriſche Schöpfungen erſtehen zu laſſen. Der Dramatiker Joſeph von Collin (1772—1811), ein Schillernachahmer, iſt nach langen Jahrzehnten wieder die erſte, ernſtere Poetennatur ſüdoſtdeutſcher Herkunft. Bald darauf kommt der Mächtigſte, Franz Grillparzer, deſſen Thronſeſſel ein Ferdinand Raimund, der Lyriker und Dramatiker Joſeph Chriſtian von Zedlitz (1790—1862), Pyrker und Egon Ebert umſtehen.

Zugleich hatte das Wiener Burgtheater einen großartigen Aufschwung genommen und überholte unter der dramaturgischen Leitung Schreyvogels damals wohl alle anderen europäischen Bühnen. Ausgezeichnete Schauspieler unterstützten ihn: Anschütz, Löwe, Costenoble und die vielleicht genialste und mächtigste der deutschen Schauspielerinnen überhaupt, Sophie Schroeder (1776—1868), welche im Naturalismus der Hamburger fußte, aber von da aus nicht nur zum höchsten, tragischen Dämonismus emporstieg, sondern auch zu der ganzen, geistigen Vornehmheit und der edlen Würde der Weimarer Schule. Auch die Wiener Volkstheater, die alten Heimstätten des Hanswurstes, sahen große Tage. Mit den Zauber- und Märchenpossen des ausgezeichneten Komikers Ferdinand Raimund (1790—1836) hielt eine sonnige Poesie selbst hier ihren Einzug, eine Poesie von schlichter Volksschulenbildung, welche doch mancherlei künstlerische Reize und Geheimnisse des Romanticismus in sich einschloß und dem Verständnis einer großen Menge nahebrachte. Wien, die Stadt der Musik, der frohen Sinnlichkeiten, das Capua des damaligen Deutschland, verstand den weichen, träumerischen Ästheticismus der romantischen Poesie überhaupt besser als den herberen Klassicismus. Der Calderonkultus der Zeit hatte hier seinen Hauptsitz aufgeschlagen. Aber Franz Grillparzer (geb. am 15. Januar 1791, gest. am 21. Februar 1872) fand von Calderon wieder nach Lope de Vega zurück. In diesen Jahrzehnten des Eklekticismus hat sich doch keiner so wie er seine Eigenart und Selbständigkeit zu bewahren gewußt, keiner hat so die bunt-verschiedensachen Eindrücke, die damals verwirrend auf jeden einstürmten, aufnehmen und von sich abzuwehren gewußt, keiner aus so innerlich-einheitlichem Organismus heraus geschaffen. Grillparzer besitzt nicht das Stark-Aktive und Männliche, fremde Individualitäten sich zu unterwerfen, sondern mehr eine scheue, mimosenhafte Natur, die instinktiv fühlt und von sich abwehrt, was ihr immerdar etwas Fremdes bleiben muß und ihr das Gefühl nur verwirrt. Shakespeare verhält er sich von vornherein spröde gegenüber, um sich dafür desto inniger an die Spanier anzuschließen. Aber die frische Natürlichkeit, die Naivetät Lope de Vega's sagt ihm besser zu als das berauschend Üppige und Künstliche der Calderonischen Poesie. Aus der gespenstischen Welt des Schicksalsdramas findet er sich bald wieder heraus und gelangt mit seinem Sinn für das Einfache und Schlichte zuerst zum Hellenismus hin, dem er die weichste Form verleiht. Seine Kunst der plastischen Gestaltung aber empfindet auch tief die malerischen Farbenfreuden der Romantik, und zarter und harmonischer hat sich das Klassische und Romantische nirgendwo verbunden. Das Grillparzer'sche Drama steht am nächsten dem Goethe'schen Drama. Er besitzt manches von dem Allerbesten der Goethe'schen Kunst: deren wunderbares, tiefstes Naturgefühl, deren feinen, psychologischen Sinn und eine besondere Delikatesse in der Darstellung der Frauenseele. Das

große, theatraliſche Temperament Schillers fehlt gewiß; vielmehr geht er allem Lauten und Lärmenden, allem Pathetiſchen und Deklamatoriſchen aus dem Weg, und auch das brennend Phantaſievolle und Dämoniſche der Kleiſt'ſchen Dichtung ſucht er nicht. Im Künſtleriſch-Sinnlichen ſteht er hinter dem märkiſchen Dramatiker wohl zurück, aber übertrifft ihn im Künſtleriſch-Geiſtigen, im Ideellen. Wenn auch Grillparzer kein leidenſchaftlicher, kein großer Frager und Welträtſellöſer iſt, ſo prägt ſich doch in ſeinem Antlitz ein Zug ernſter Beſchaulichkeit aus; ſtill grübelt er in

Franz Grillparzer

Digitized by Google

ſich hinein, und ein Hamlet'ſches Weſen ſteht ihm nicht fremd. Er bleibt nichts weniger als im Äſtheticismus und Formalismus befangen.

Äſtheticismus und Formalismus aber, die großen Mächte dieſer Zeit, ſtanden vor allem der geſunden Weiterentwickelung des germaniſchen dramatiſchen Stiles im Wege, deſſen Grundweſen Shakeſpeare und die Dichter des Sturmes und Dranges zur Anſchauung gebracht hatten. Seiner innerſten Natur nach widerſtrebt er ja allem, das bloße, äußere Form iſt, und zu künſtlich-theatraliſchen Formen hatte ſelbſt Schiller greifen müſſen, um den in Wahrheit undramatiſchen Geiſt dieſer ganzen Litteraturperiode zu überwinden. Eben um dieſes undramatiſchen Empfindens willen mußte der germaniſche Stil, der ſo treu und unverhüllt das Geiſtige wiedergiebt und deſſen rückſichtsloſe Verkörperung vorſtellt, aus der Kunſt wieder weichen. Dieſe bedurfte der Nachhilfe durch techniſche Raffinements, weil ſie ſonſt gar zu raſch ihr eigenſtes, ihr lyriſches Weſen verraten hätte. So gehörte denn auch der wild-geniale und kraftvolle Chr. Dietrich Grabbe (1801—1836) zu denen, die zur unrechten Zeit kommen und tragiſch zu Grunde gehen, weil ſie ſich ſo ſchlecht anzupaſſen wiſſen, weil die Zeit nicht für ihre Entwickelungsform reif iſt. Grabbe und der jüngere, früh verſtorbene, ihm naheverwandte Georg Büchner (1813—1837) halten in dieſer Zeit des tollſten Formeneklekticismus und des bunteſten Stilwirrwarrs, da wieder Helleniſches, Franzöſiſches, Italieniſches, Spaniſches, Perſiſches und Indiſches durcheinanderfließt, allein die Erinnerungen an den germaniſchen Naturalismus und deſſen „formloſen" Stil wach. Reifes konnte Grabbe natürlich nicht ſchaffen. Es fehlte am Raume und Luft zu ſeiner Entfaltung. Und ſo blieb das Beſte bei ihm in den Plänen ſtecken. Aus dem genialen Wüſten kommt er nicht heraus. An ſeinem Grabe aber ſtehen das deutſche Volk und die deutſche Litteraturgeſchichte und ſchmälen vereint auf den Trunkenbold, der nicht das ſchöne Maß der Goethe und Schiller zu finden wußte. Das deutſche Volk und die deutſche Litteraturgeſchichte jedoch machen es dem deutſchen Dichter vor allem ſchwer, daß er zu dieſem ſchönen Maße hingelangen kann.

Die Romantik des germaniſchen Auslandes.

Die engliſche Romantik. Ihr Charakter im Verhältnis zu der deutſchen. Größere Stärke der realiſtiſchen Elemente. Walter Scott und die Entſtehung des bürgerlich-realiſtiſchen Geſchichtsromanes. Wordsworth. Southey. Coleridge und der engliſche Äſthetiſismus. Thomas Moore. Die revolutionäre Romantik und die immoraliſtiſche Poeſie. Lord Byron und der romantiſche Individualismus. Die Poeſie des Weltſchmerzes. Shelley und die idealiſtiſch-klaſſiciſtiſche Romantik. Die geringeren Talente. Die Entſtehung der nordamerikaniſch-engliſchen Litteratur. Irwing. Cooper. Bryant. Die Romantik: Hawthorne. Poe. Die Litteratur der Niederländer. Rückblick auf das 18. Jahrhundert. Der Nachklaſſiciſmus: Bilderdijk. Lennep und die romantiſche Richtung. Die nordgermaniſchen Länder. Die däniſche Romantik. Oehlenſchlaeger, Steffens, Winther, Anderſen u. ſ. w. Die Schule der Phosphoriſten in Schweden. Die gothiſche Schule und die nationalſchwediſche Romantik. Eſaias Tegnér. Almquiſt. Runeberg.

Die letzte Entwickelungsperiode der europäiſchen Poeſie hatte allein auf deutſchem Boden eine völlige Ausreife erfahren. Und kein anderes Volk hatte die neuen Ideale des 18. Jahrhunderts ſo geiſtig vertieft, ſo auf ihren höchſten philoſophiſchen und religiöſen Ausdruck gebracht und in ſo reinen Kunſtformen ausgeſtaltet. Die Dichtung des Auslandes mußte ſich zunächſt einmal aneignen, was hier Entwickelungsneues und Beſonderes geſchaffen war, und man kann ſagen, daß bisher im 19. Jahrhundert noch immer nichts erzeugt worden iſt, das entſchieden darüber hinausgipfelte. Das Licht des deutſchen Geiſtes ſtrahlt nach allen Seiten aus, wie einſt im 16. Jahrhundert das Licht der italieniſchen und ein Jahrhundert darauf das der franzöſiſchen Bildung, und in ſeinem warmen Scheine ſproßt überall Neues und Friſches hervor.

In England freilich konnte ſich die weitere Entwickelung glatt und ruhig und ohne beſondere große Revolution vollziehen. Von hier aus war ja zuerſt die deutſche Kunſt ſelber reformiert worden, daß ſie den Mut fand, die franzöſiſchen Feſſeln von ſich abzuſtreifen, und gemeinſam hatte man dort wie hier dasſelbe geſucht, die Wahrheit und Natur, das Urſprüngliche und Volkstümliche, das Nationale. Der Geiſt des praktiſch-nüchternen Alltäglichkeitsrealismus erhielt ſich hier zunächſt, der durch und

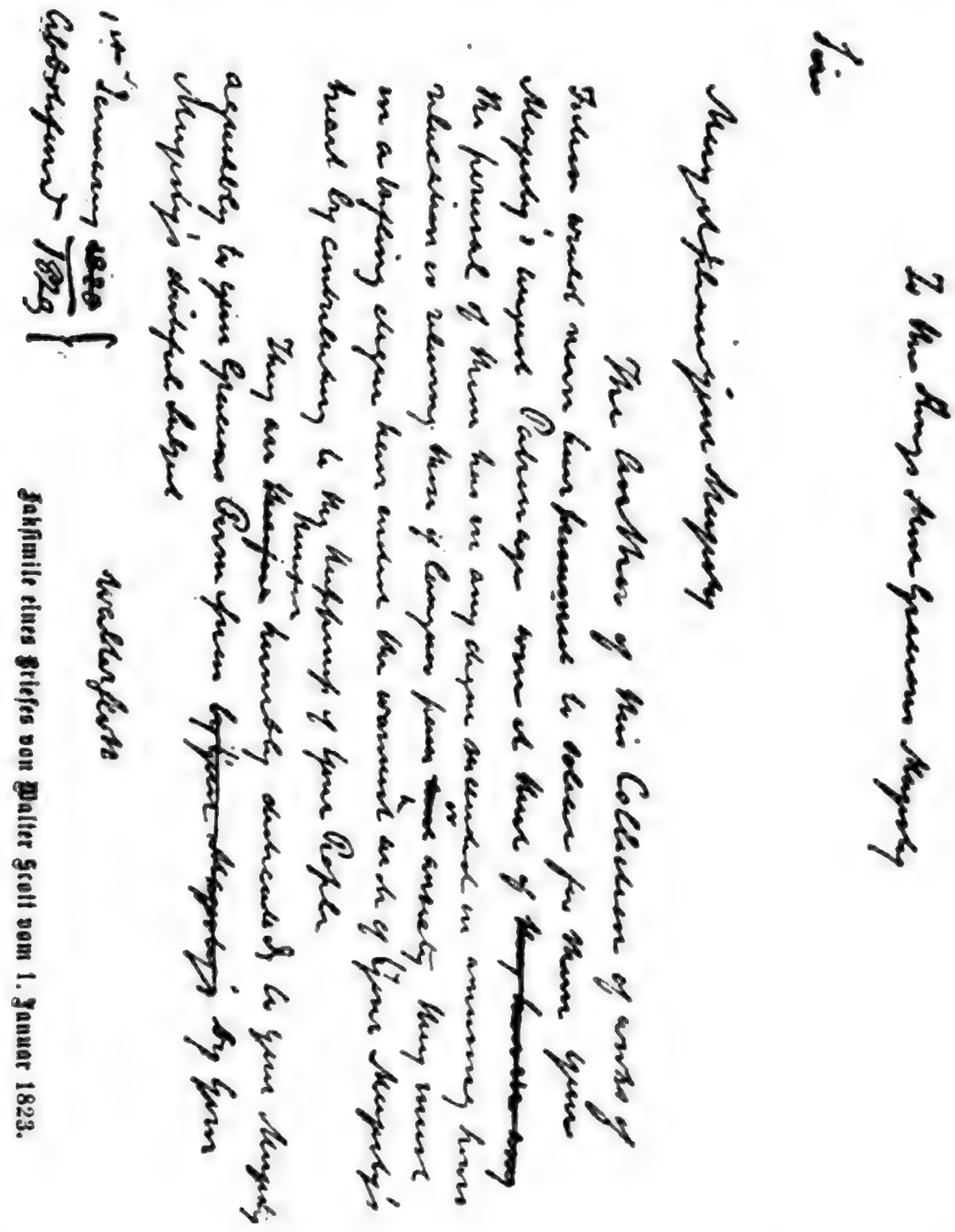
durch bürgerliche Geiſt, der auf das Nächſte und das Nützliche ſieht. Der Engländer war viel zu ſehr Praktiker und Politiker, als daß er in ſo ideale Träume und in ſo ganz geiſtige Welten ſich hätte verlieren können, wie der deutſche Dichter. Er ſah nicht in dem Feuerſchlund der franzöſiſchen Revolution eine Welt von Hoffnungen verſinken und fühlte ſich nicht überall im Widerſpruch zu den herrſchenden Gewalten in Staat und Geſellſchaft. Für ihn bedurfte es keines Hellas, zu dem er ſeine Zuflucht nehmen muß. England iſt das Land des Glückes und des Ruhmes. Englands Boden allein betritt kein Heer Napoleons. Im langen Kriege bietet es dem Korſen überall die Stirn. Es iſt unverwundbar, nach außen hin mächtig, wie kein anderes mächtig und reich. Und aus dieſem Bewußtſein nationaler Macht und nationalen Reichtums erwächſt eine behäbig-patriciſche Geſchichtspoeſie, welche an dem Werke der Macpherſon und des Biſchofs Percy weiterſpinnt und der Gegenwart von den alten ruhmreichen Kämpfen der Vorfahren erzählt, und wie ſich das Volk im Laufe der Jahrhunderte Stück für Stück die geiſtigen und materiellen Beſitztümer errang, deren man ſich jetzt erfreut. — all die ſchönen verbrieften und verſiegelten Verfaſſungsrechte und Freiheiten u. ſ. w. Dieſes Geſchlecht, das ſo große Tage durchlebt und einen ſo gewaltigen Krieg gegen Napoleon ruhmreich überſteht, das ſtolz iſt auf ſeine tapferen See- und Landſoldaten, auf Nelſon und Wellington, hört auch gern von den großen Kämpfen und Kriegen der Vorzeit. Walter Scott, wie Robert Burns ein Schotte, am 15. Auguſt 1771 geboren und geſtorben auf ſeinem Schloſſe Abbotsford am 21. September 1832, ſchuf dieſe nationalpatriotiſche Geſchichtsdichtung, die überall in Europa als etwas ganz Neues angeſtaunt und aufs eifrigſte nachgeahmt wurde, beſonders als Scott den Vers mit der Proſa vertauſchte und ſtatt der Verserzählung vielbändige, breite Proſaromane auf den Markt warf, der erſte große Vielſchreiber und Litteraturinduſtrialiſt des 19. Jahrhunderts. Das hatte Walter Scott von der deutſchen Poeſie ſchon gelernt: die rechte künſtleriſche Geſtaltungsfreude an den Dingen ſelbſt, den Sinn für das Sinnliche der Poeſie. Und wenn er jetzt in großen Bildern die ſchottiſche Landſchaft ſchildert, ſo iſt ſie kein Totes mehr wie bei den älteren, über das man philoſophiert und moraliſiert, ſondern Hintergrund und Schauplatz großer Geſchichtsereigniſſe. Scott ſchreitet über die Heiden und an den Seen nicht mehr wie ein engliſcher Sonntagsnachmittagsprediger dahin, ſondern wie ein rechter altgermaniſcher freier Mann, der ſeinen Sitz und ſeine Stimme im Volksrat hat, der die Geſchichte ſeines Volkes genau im Kopfe trägt und in den alten Büchern wohlerfahren iſt. Er iſt ein leidenſchaftlicher Antiquitätenſammler und weiß in allen alten Burgwinkeln vortrefflich Beſcheid. Das Romantiſche an ihm iſt vor allem die Freude an den alten Zeiten und der Vergangenheitskultus. Schwärmeriſche Sehnſuchtsempfindungen ſind ihm durchaus fremd. Es iſt die Romantik des bürgerlichen Patriciertums, welches wie der Adel etwas giebt auf Stamm-

bäume, Wappen und Familienchroniken. Der romantiſche Geſchichtsroman Scotts ſteht daher kraft ſeines durch und durch bürgerlichen Weſens im engſten Zuſammenhange mit dem bürgerlichen Familienroman des 18. Jahrhunderts. Nur daß dieſer die Sitten ſeiner Zeit, jener die der Vergangenheit ſchildern will. Aber dort wie hier kommt es vor allem auf Wirklichkeit, Echtheit und Treue der Schilderung an. Der Bürger hält auch jetzt ſeine alten Forderungen aufrecht, daß er von der Kunſt etwas lernen will. Der Roman ſoll ihm Geſchichtsunterricht erteilen. Und das iſt nun auch wirklich das Neue an dem von Walter Scott begründeten bürgerlichen Geſchichtsroman unſeres Jahrhunderts. Der alte ariſtokratiſche Roman, der Madame Scudéry etwa, war durch und durch idealer Natur, zielte gar nicht auf eine hiſtoriſche Wirklichkeitsdarſtellung hin und ließ ſich im großen ganzen daran genügen, dem Helden oder der Heldin irgend einen großen geſchichtlichen Namen beizulegen. Hier war noch alles vollkommen naiv und äußerlich. Scott aber will die Sitten und Zuſtände, die Verhältniſſe und Einrichtungen und die Menſchen der alten Zeit ebenſo richtig und genau ſchildern, wie es bisher der bürgerlich-realiſtiſche Roman nur in der Darſtellung der Gegenwart verſucht hatte. Unſere heutigen äſthetiſchen Forderungen an den hiſtoriſchen Realismus würden allerdings erheblich weiter gehen als die damaligen. Über Äußerlichkeiten kommt Scott noch nicht hinaus. Er ſchildert ſehr hübſch das Außenleben, er beſchreibt genau die Trachten und Koſtüme, die Gebäude und Einrichtungen, — aber in die alten Gewänder ſteckt er die Menſchen ſeiner Zeit hinein. Er läßt ſie reden und ſprechen, wie England zu Anfang unſeres Jahrhunderts redete und ſprach. Daß der Menſch einer anderen Zeit auch innerlich ein ganz anderer

Walter Scott.

Nach einer Zeichnung von Hicks geſtochen von A. H. Payne.

ist, hat er noch nicht erfahren. In die Seele einer Vergangenheitsperiode dringt er nicht hinein. Von einem psychologischen Geschichtsroman weiß er nichts. Auch das Hausbacken-Philiströse des alten bürgerlich-realistischen



Faksimile eines Briefes von Walter Scott vom 1. Januar 1823.

Familienromans hat er sich bewahrt; seine Helden und Könige haben nichts Großes und Imponierendes an sich, aber man lernt brave und tüchtige Gesellen kennen, und vor allem fühlt sich der Dichter in seinem Element,

wenn er seinem guten englischen Humor, seiner Freude am derben lustigen Spaß nachgehen kann.

An den Ufern der schönen Seen von Westmoreland und Cumberland lebten längere Zeit gemeinsam, verbunden durch Freundschaft und Verwandtschaft, drei Dichter, William Wordsworth (1770-1850), Robert Southey (1774—1843) und Samuel Taylor Coleridge (1772—1834). Äußerlich, wie unsere Litteraturgeschichte nur zu oft war, hat sie deswegen die drei, trotzdem sie innerlich sehr weit auseinanderstehen, zu einer Schule, zur sogenannten „Seeschule", zusammengefaßt. Wordsworth trägt in seiner Seele einen höchst plattenNützlichkeits- und Alltagsmenschen, einen echt-englischen Philister mit sich herum, und dabei ist er doch ergriffen von dem großen Hauch und Atem, der durch die deutsche Dichtung dahingeht, von dem deutschen Grüblersinn und Idealismus. Seine lyrische, lyrisch-epische und didaktisch-reflektive Poesie weist einen stark eklekticistischen Zug auf, und man findet in ihr bald etwas vom klassischen und bald etwas vom romantischen Wesen, Platt-Alltägliches und Erdentrücktes, ja selbst Mysticistisches. Er geht als Künstler durch und durch aufs Inhaltliche und ist nichts weniger als Ästheticist. Er will vor allem den Natürlichkeitsausdruck in der Dichtung. Aber er findet dabei nicht die Natur, wie sie die Goethe'sche Poesie verkörpert, sondern den Prosaismus. Robert Southey legte denselben Weg zurück, den auch so viele deutsche Romantiker gingen. Der rote Demokrat wurde Legitimist, der Freigeist bekehrte sich zum orthodoxen Glauben. Wie in der deutschen Poesie, so gelangen mit ihm auch in der englischen Poesie stärker die Phantasieelemente zum Durchbruch und zur Herrschaft. Geist

Robert Southey.

Nach einem Gemälde von Th. Lawrence gestochen von Beetwaard.

und Gefühl verkümmert, und dafür wird ein großes Feuerwerk angezündet, das mit bunten Farben und Flammen die Augen blendet. Die orientaliſche Märchen-, Zauber- und Wunderwelt leiht die Farbentöpfe dazu. Poetiſche Erzählungen aus Arabien und Indien, aus Spanien, Perſien und der Türkei, Griechenland und dem alten Mexiko, kurz aus den „intereſſanten Ländern“, überſchwemmen die Litteratur. Und an der Spitze der engliſchen Orientreiſenden reitet Southey. Gleich hinterdrein folgen Moore und Byron. Die intereſſanteſte und bedeutendſte Erſcheinung unter den Männern der „Seeſchule“ iſt doch wohl Coleridge. Er ward am ſtärkſten von der deutſchen Hochromantik befaßt und hat auch ihr eigentliches Weſen am tiefſten ergriffen. Er huldigt wie ſie dem reinen Äſtheticismus. Nicht was er ſagt, ſondern allein wie er es ſagt, regt auf. Faſt allein durch Klänge und Rhythmen weiß er das Grauſige, Finſtere und Entſetzliche zu geſtalten. Er iſt Viſionär, Myſticiſt und Traumpoet. Mit dem Verſtande kann man ihm ſchwer folgen, ſondern allein mit den Sinnen.

Thomas Moore

Wie Southey hat auch Thomas Moore (1779—1852), der zarteſte und liebenswürdigſte unter den engliſchen Poeten dieſer Zeit, in ſeinen Verserzählungen „Lalla Rookh“ die bunte Farbenwelt des Orients als Schauplatz ſich ausgeſucht; aber es bleibt bei ihm doch nicht alles in prunkenden, äußerlichen Schilderungen ſtecken. Als Lyriker lehnt er ſich an die Weiſen der Volkspoeſie an. Süß und weich fließt ſeine Poeſie dahin, und ſie hat nichts Hartes, Finſteres, Herbes an ſich, weder im Inhalt noch in der Form.

Ebenſowenig wie der Vergangenheitskultus Walter Scotts, ſo war auch dieſe romantiſche Schwärmerei für die orientaliſche Welt nicht eigentlich aus dem Welt- und Zeitflüchtigkeitsſinn des deutſchen Idealismus heraus geboren. In mancher Hinſicht hatte ſie zunächſt etwas von einer Luxuspoeſie an ſich. Sie ſchmückte das Heim des reichen, engliſchen Bürgers mit orientaliſchen Dekorationen aus, mit perſiſchen Teppichen und indiſchen Shawls, mit exotiſchen Gewächſen, Geräten und Gefäßen, wie Walter Scott das Patricierhaus mit alten Waffen, Panzern und ſchweinsledernen Büchereinbänden ausgeſtattet hatte. Die Poeſie des Reiſens in fernen, fremden Ländern fand ihren Ausdruck darin, — die Poeſie der engliſchen Kaufmannswelt, welche ihre Arme über den ganzen Erdball ausſtreckte. Zu ſo hoher, philoſophiſcher Weltbetrachtung wie der Deutſche erhob ſich der Engländer im allgemeinen nicht, noch auch zu ſo reiner, äſthetiſcher Auffaſſung. Seine Kunſt hat etwas Schwereres an ſich und iſt mehr belaſtet vom Druck des Alltäglich-Gewöhnlichen. Sie fußt mehr im Wirklichen und hält den alten, realiſtiſchen Geiſt feſt. Dort wie hier hat die Zeit das Phantaſieleben ſich beſonders ſtark entfalten laſſen. Aber die deutſche Phantaſiekunſt trägt überſinnlichere Züge; ſie träumt in Sehnſucht von einer höchſten Idealwelt, von den Inſeln der Seligen, vom Reich des Schönen, vom Reich der Kunſt. Auch die romantiſche Phantaſiekunſt der Engländer verläßt die nächſte Wirklichkeitswelt. Denn ſie kennt dieſe genügend. Der bürgerliche Realismus des 18. Jahrhunderts hat ſie hinreichend geſchildert, ſo daß ihr keine neuen Reize mehr abgelockt werden können. Sie ſtrebt nach der Erforſchung des noch Unbekannten, durch unenthüllte Geheimniſſe Lockenden, nach einem neuen, reicheren und beſſeren Wiſſen. So iſt der Scott'ſche Roman ein Erzeugnis der Poeſie und der Gelehrſamkeit und hat auf die Entwickelung der Geſchichtswiſſenſchaft großen Einfluß ausgeübt. Man denke zugleich an die weltlitterariſchen Beſtrebungen der Deutſchen. Die künſtleriſche Phantaſie geht bahnbrechend voran und bereitet eine große Zeit der Wiſſenſchaften vor, der Naturwiſſenſchaften, der geographiſchen Entdeckungen und Forſchungsreiſen, der Völkerkunde, der erweiterten Geſchichtskenntniſſe, der archäologiſchen Ausgrabungen, der Aufdeckung ägyptiſcher Pyramiden und aſſyriſch-babyloniſcher Denkmäler, der Entzifferung der Hieroglyphen und der Keilſchrift, — eine große Zeit der Ingenieure und Techniker.

Die Dichtung der Walter Scott, Wordsworth, Coleridge und Southey trug im großen ganzen einen bürgerlich-konſervativen Charakter. Sie blickte um ſich und fand, daß alles gut und wohl eingerichtet war. Sie feierte das Beſtehende, pries die herrſchenden Zuſtände und gab den allgemein anerkannten Anſchauungen Ausdruck. Sie ſang national-patriotiſch den Ruhm des Volkes. Auch Moore's liebenswürdige Natur hatte kaum etwas Revolutionäres an ſich und brachte es nur zu einigen ſatiriſchen Anwandlungen und ſentimentalen Klagelauten. Die tieferen und idealeren Naturen

aber erkannten die Schäden und Fäulniszuſtände der Zeit und lehnten ſich in heftiger Empörung gegen die Geſellſchaft auf. Nach Beendigung der Napoleoniſchen Kriege, in den Tagen der allgemeinen europäiſchen Reaktion, traten auch in England die Innenſchäden grell ans Tageslicht. Träge und ſatte Friedenszeiten ließen die geiſtigen Kräfte erſtarren. In den oberen Klaſſen herrſchte ein wüſtes materielles Genußleben, das beſonders unter dem rohen Georg IV. ſkandalöſe Formen annahm. Je mehr aber die Moral mit Füßen getreten wurde, deſto mehr ſprach man von ihr, deſto mehr gelangte der typiſch-engliſche „cant“ zur Herrſchaft, die Heuchelei und die Prüderie. Der Moralismus des 18. Jahrhunderts hatte ſeine lebendige ideale Kraft verloren. Er war zu einem ſtarren, harten und äußeren Formen- und Regelweſen herabgeſunken, und es gab jetzt neben einer kirchlich-religiöſen auch eine moraliſche Orthodoxie, die jener vollkommen glich und wie ſie auf Dogmen ſchwur. Auf die äußere Übung und Zurſchauſtellung der Sittlichkeit kam es mehr an, als auf das wahre, tiefe und innere ſittliche Fühlen. Wie einſt gegen den kirchlich-religiöſen Orthodoxismus immer wieder große Ketzerbewegungen ausgebrochen waren, ſo treten jetzt im 19. Jahrhundert gegen den herrſchenden Moraldogmatismus ſtets von neuem Ketzer auf, die, wie ihre alten Vorgänger, auf kirchlich-religiöſem Gebiete die eigentlich-idealen, ſittlichen Anſchauungen vielfach beſſer als die Orthodox-Gläubigen vertraten, und ſtatt des Zwanges die Freiheit, den Individualismus und die eigenperſönliche Erforſchung des Weſens der Moral ſuchten: die „Immoraliſten“, die „Sataniker“. Wir ſind ihnen ſchon in Deutſchland, in den Tagen des Sturmes und Dranges und der Romantik begegnet. In England aber, wo ſich der puritaniſch-heuchleriſche Moralismus am ſchroffſten ausgebildet hatte, kam es zu den heftigſten Zuſammenſtößen. Der Kampf gegen den „cant“ bildet ein großes Thema der Byron'ſchen Poeſie, und Byron zur Seite ſteht als Sekundant Shelley.

In Lord Byron (22. Januar 1788 bis 19. April 1824) findet der Subjektivismus und Individualismus der Romantik ſeinen ſchärfſten und kraftvollſten Ausdruck. Das germaniſche Herrenbewußtſein hat ihn, wie kaum einen anderen, im Leben und Dichten geleitet. Wie ſein Manfred erkennt er nichts über ſich ſelber an und widerſteht in der ſtrengen Unabhängigkeit ſeines Ichs Gott ebenſo wie der Hölle. Zu dieſem Stolz geſellt ſich das leidenſchaftlichſte und feurigſte Temperament, das wie ein Vulkan in fortwährenden Exploſionen ausbricht und dem es am wohlſten iſt in Stürmen und Unruhen, in Kämpfen, Leiden und Schmerzen. So iſt er der geborene Revolutionär, der entſchloſſenſte Gegner alles deſſen, was nach Zwang und Herrſchaft ausſieht, in Staat und Geſellſchaft. Er richtet ſich auf gegen die reaktionären und abſolutiſtiſchen Beſtrebungen der Reſtaurationszeit und wird zum glühenden und begeiſterten Freiheitsſänger, zum politiſchen Tendenzdichter, der den Unterdrückern der Völker, den Tyrannen

und aller Tyrannei in bekanntem Stile flammende „Parlamentsreden“ ins Geſicht ſchleudert. Die Myrten preiſt er, unter denen Harmodius und Ariſtogiton ihre Schwerter verbargen. Und er greift den moraliſchen Orthodoxismus an. Mit ſcharfen, gewaltigen Pfeilen überſchüttet dieſer blutigſte und beißendſte Satiriker eine verdumpfte und engherzige Geſellſchaft der Heuchelei, Scheinfrömmelei und Bigotterie. Der „Don Juan“ iſt das Gedicht, in dem er alles zuſammengetragen hat, was er in dieſer Hinſicht an Waffen beſaß, ein Epos, in dem faſt jede Zeile ein wilder Hohn, jeder Vers ein gellendes Auflachen, zerreißender Spott iſt. Je mehr die Geſellſchaft gegen ſeine Verworfenheit wütet, deſto mehr kitzelt es ihn, den Verworfenen, den Sataniſchen zu ſpielen und ſich mit den Laſtern zu brüſten, ſeinem ſtarken Sittlichkeitsgefühl einen ſcheinbar unſittlichen Ausdruck zu geben. Aber hier bleibt der Dichter nicht ſtehen.

Byron

Nach einem Gemälde von R. Weſtall, geſt. von Robinſon.

Er dringt, wie alle die größten Künſtler, zu den letzten Welträtſeln vor und ſucht, wie es die deutſche Poeſie der letzten Zeit gethan hatte, die höchſten Probleme der Menſchheit zu geſtalten. Mit dem großen Individualiſten Goethe ringt der engliſche Individualiſt um die Palme. Aber da zeigt ſich das Untergeordnete ſeiner Natur, das Einſeitige und Verengte des Romanticismus. „Die Kunſt iſt Subjekt und Objekt“, hatte Goethe geſagt; bei Byron war ſie nur noch Subjekt. Goethe hatte das Leiden zu überwinden geſucht; er war alles andere, nur kein deutſcher Metaphyſiker und Dogmatiker. Byron iſt noch immer das Kind des Zeitalters der ſpekulativen Philoſophie. Jener will das Objekt ſtudieren und liebevoll giebt er ſich ihm hin, um die Natur erſt einmal kennen und erkennen zu lernen, dieſer ſtellt ſich ihm als ſelbſtherrliches Ich ſchroff entgegen, kritiſiert es und verwirft es. Um dieſelbe Zeit ungefähr, als Schopenhauer die peſſimiſtiſche Weltanſchauung philoſophiſch begründete, gab ihr Byron in ſeinen dramatiſchen Schöpfungen „Cain“ und „Manfred“ dichteriſche Geſtaltung. Sein Individualismus kennt der nackten Thatſache des Todes gegenüber keine Zufluchtsſtätte. Es fehlt ihm alle Beziehung zur Außenwelt. Das Ich empfindet aufs bitterſte die herrſchenden Zuſtände. Aber es iſt zu ſchwach, dieſe, wenn auch nur ideell, zu überwinden und zu beſeitigen. Der Idealismus bekennt ſich bankerott. Er beſitzt keine Hoffnungen mehr und die Träume vom Glück ſind ihm entſchwunden. Nur einen Wunſch giebt es noch: den des Todes, der Zerſtörung und Vernichtung. Der ſtarre Byron'ſche Subjektivismus führt auch künſtleriſch zur Zerſtörung der objektiven Welt. Wie die deutſche Romantik, ſo verliert auch die engliſche die Fähigkeit der dramatiſchen und epiſchen Geſtaltung. Alle Menſchen, die Byron ſchafft, haben ein eigentliches Leben nicht, ſondern ſind nur Schatten, welche ſeine Gefühle und Gedanken werfen, und es iſt nur eine ganz äußerliche Verkleidung, wenn ſeine Dichtungen in epiſchem oder dramatiſchem Gewande auftreten. Bei ihm iſt alles nur ein einziger lyriſcher

Lord Byron.
Nach einer Büſte von Bartolini geſtochen von Raff. Morghen.

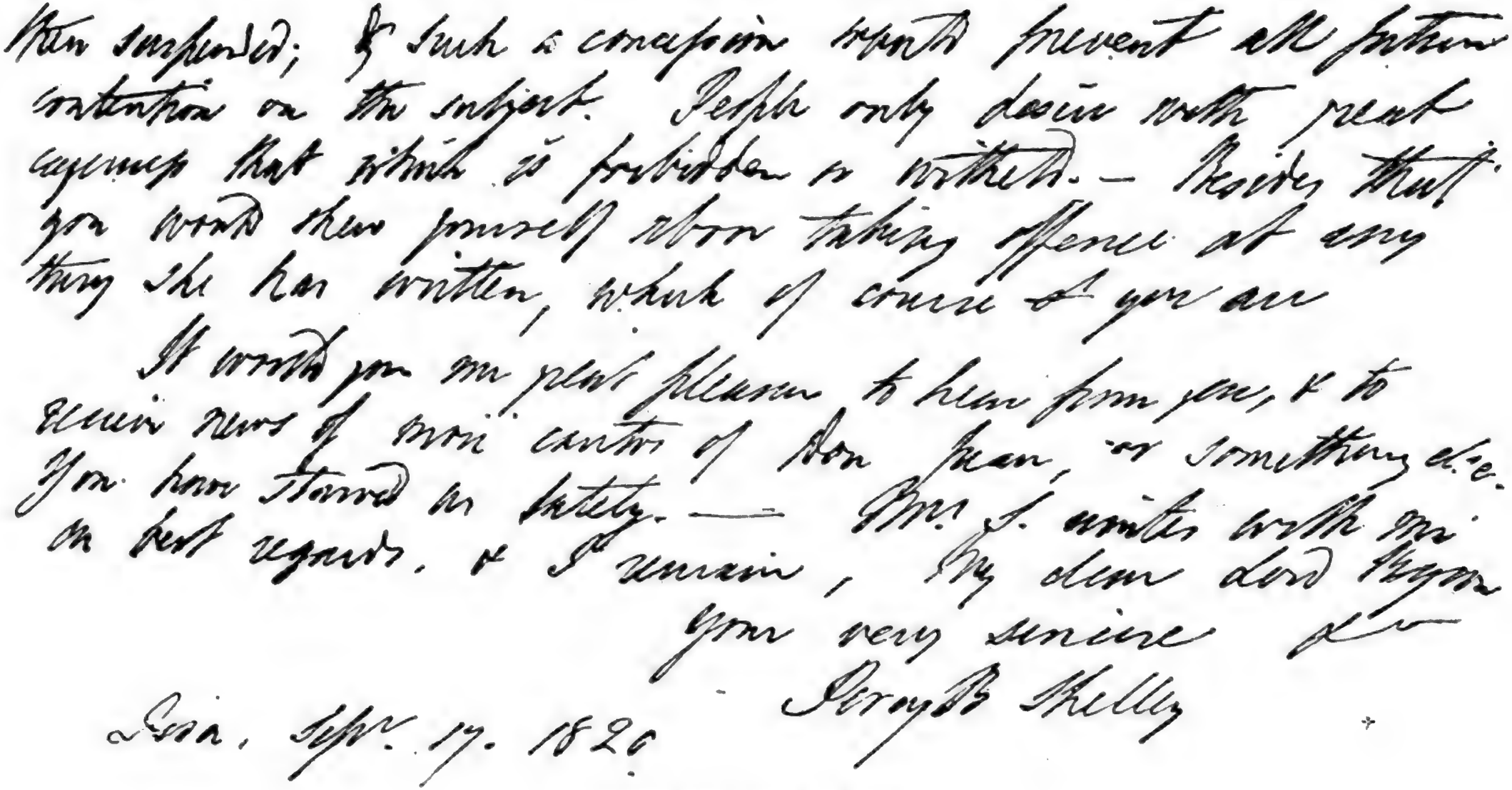
Monolog, eine große feurige Parlamentsrede von großartiger Formvollendung, meiſterlicher Kompoſition und durchhaucht von einer glühenden Leidenſchaft. Seine deklamatoriſch-rhetoriſche Poeſie ſteht der Schiller'ſchen am nächſten, und wie dieſe geht auch ſie mehr von der Idee als von der künſtleriſchen Erſcheinung aus.

William Shelley.

Einen Zug der Abſtraktion teilt ſie mit der ihr nah verwandten, doch noch vergeiſtigteren Poeſie Percy Byſſhe Shelley's (4. Auguſt 1792 bis zum 8. Juli 1822), welche in gleicher Weiſe ganz in der Geſtaltung des Innenlebens aufgeht, während die Außenwelt ſich in Duft und Nebel auflöſte. Wie die Byron'ſche Dichtung, ſo ſteht auch die Shelley'ſche um ihres tiefen philoſophiſchen Weſens willen der deutſchen Klaſſik am nächſten. Doch erinnert die Shelley'ſche noch mehr an ſie, zuerſt durch ihren ſchwärmeriſch-ſehnſüchtigen Idealismus, der keineswegs bei dem Skepticismus und in der Verneinung ſtehen bleibt, ſondern zu poſitiven Zielen zu gelangen ſucht und ein verſöhnendes Element in ſich trägt. Shelley iſt eine tiefgläubige, religiöſe

Natur, die mit heißer Inbrunſt an ihren Erkenntniſſen hängt. Von allen Dichtern dieſer Zeit iſt er der entſchloſſenſte und radikalſte in religiöſer, in moraliſcher wie in politiſcher Hinſicht; ein Vorkämpfer des Atheismus, der ernſteſte Bekämpfer des Staates, der Ehe, der beſtehenden Einrichtungen, der herrſchenden Anſchauungen. Er iſt mit ſich ſelber vollkommen im Reinen, und ſeine Weltanſchauung eine durch und durch harmoniſche. Die Wirklichkeit ſteht in allzu ſchroffem Gegenſatz zu der Shelley'ſchen Idealwelt, und auch dieſer Dichter zieht ſich von ihr zurück und lebt in der Zukunft. Er betrachtet die Zuſtände aus den Ätherhöhen ſeiner Philoſophie. Um alles deſſentwillen ſteigt er nicht wie Byron in die eigentlichen Tageskämpfe hinab. Er beſitzt nicht deſſen ſatiriſchen Geiſt, Angriffsluſt und wilden Zorn. So manches bei Byron intereſſiert uns ſchon nicht mehr, weil uns die Verhältniſſe nicht mehr lebendig gegenwärtig ſind. Auch das Widerſpruchsvolle, Zerriſſene, das Leidenſchaftlich-Temperamentvolle dieſer Poeſie fehlt ihm. Während dieſe wie eine wilde rote zerſtörende Feuerflamme dahinlodert, leuchtet die ſeine in einem ruhigen und milden, verklärenden Glanze. Shelley ſteht neben Byron wie der milde, freundliche Melanchthon neben dem Berſerker Luther. Charakteriſtiſch in dieſer Zeit iſt, daß die helleniſierende Kunſt vor allem als die Trägerin der antichriſtlichen Weltanſchauungen, des religiöſen, politiſchen und auch des moraliſchen Liberalismus auftritt. Sie ſtellt dem Nazarenismus das Gebot der Weltfreude, des Rechtes der Sinnlichkeit und der Schönheit entgegen. Auch der Shelley'ſche Radikalismus nahm, als er ſich in künſtleriſche Geſtaltung umſetzte, reiche Elemente des helleniſchen Klaſſicismus in ſich auf, ſo wie er in Deutſchland ſich ausgebildet hatte. Reichere als irgend ein anderer unter den engliſchen Poeten. Denn ſeiner ganzen Natur nach konnte der deutſche Hellenismus jenſeits des Kanals zu keiner rechten Entfaltung kommen. Seit langem war hier das nationale Bewußtſein ein viel gefeſtigteres und kräftigeres. Der nationale Individualismus verhielt ſich dem Fremden gegenüber ſchroffer ablehnend, und der Engländer ließ ſich nicht ſo leicht von kosmopolitiſchen Anſchauungen hinreißen wie der Deutſche. Er haftete beſſer an der Erde und dachte mehr an das Praktiſche und Nützliche, als daß er den mit dem Hellenismus ſo eng verknüpften, weltüberfliegenden Idealismus des germaniſchen Brudervolkes vollkommen teilen konnte. Er ſtand auch ſeinem Shelley noch viel verſtändnisloſer als ſeinem Byron gegenüber. Die realiſtiſche Romantik begriff er beſſer als die idealiſch-klaſſiciſtiſche Romantik.

Um dieſe Häupter der litterariſchen Bewegung ſcharten ſich zahlreiche Talente: John Wilſon (1785—1854), ein Kunſtverwandter von Wordsworth, Leigh-Hunt (1784—1859), der Moore naheſteht, Charles Wolfe (1791—1821), Barry Cornwall (1790—1874), Felicia Hemans (1793—1835), die melodiöſe Sängerin chriſtlich-religiöſen Gemütslebens, Thomas Haynes Bayley (1797—1839), und der ausgezeichnetſte unter



Faksimile eines Briefes von Shelley.

diesen, der allzu früh verstorbene John Keats (1796—1820), welcher sich mit Shelley auf einem und demselben Boden befindet und am meisten an unseren Hölderlin erinnert. Das eigentliche Bühnendrama dieser Zeit steht schon auf keiner besonderen litterarischen Höhe mehr. Es muß genügen, wenn wir von den Theaterpoeten den geschickten Tragiker James Knowles (1784—1862) mit Namen nennen.

In Nord-Amerika war inzwischen eine jüngere Schwester der englischen Poesie herangewachsen, die um diese Zeit aus den Kinderschuhen heraustrat. In den Tagen der Kolonialzeit, als es galt, die ersten Kulturarbeiten zu verrichten und für die einfachsten Lebensbedürfnisse zu sorgen, als die Axt des Pioniers noch die neue Welt regierte, mit einem Schlage gegen den Baum des Urwaldes, mit dem anderen gegen den heranstürmenden Indianer ausholte, — damals war natürlich für den Dichter und Denker noch kein Raum übrig. Auch hielten sich die gewaltigsten und kühnsten unter diesen Kolonisten, die finsteren Puritaner, die um ihres Glaubens willen von 1620—1640 scharenweis nach Neu-England auswanderten, und dann die milderen Quäker in Pennsylvanien für genügend mit Litteratur versorgt, wenn eine Bibel auf dem Tisch des Hauses lag. Von den Tagen der Anne Bradstreet, einer Zeitgenossin Miltons, bis in die Anfänge unseres Jahrhunderts hinein giebt es nur eine Poesie des untersten tendenziös-didaktischen Dilettantismus, der allerhand patriotische, politische, satirische, moralische und christliche Gedanken und Stoffe in Reime und Verse brachte. Aus der Zeit der großen Befreiungskriege, in denen sich die Kolonien vom Mutterland losrissen und ein freies, unabhängiges Staatswesen gründeten, ragt die patriarchalische Gestalt Benjamin Franklins (1706—1799) hervor, der zum erstenmal in umfassender, schriftstellerischer Arbeit für die Volksbildung wirkte und in dem dumpfen Hause des puritanischen Orthodoxismus ein Fensterlein für die Luft der humanitären Aufklärung des 18. Jahrhunderts öffnete. Immerhin dauerte es noch einige Jahrzehnte, bis die ersten ausgereiften Poeten an die Öffentlichkeit traten, deren Kunst natürlich im engsten Zusammenhang mit der europäischen, im besonderen der englischen steht. Sie spielt sich nur zwischen anderen Kulissen ab. Das Jahr 1821 kann man als das Geburtsjahr der nordamerikanisch-englischen Dichtung ansehen: Coopers „Spion", Irvings „Skizzenbuch" und Bryants erste Gedichtsammlung erscheinen zu gleicher Zeit. Washington Irving (1783—1859) und James Fenimore Cooper (1789—1851) begründen die Erzählungs-, Novellen- und Romanlitteratur. Der gemütvoll-humoristische und liebenswürdige Irving hängt noch mit der älteren englischen Humoristenschule, mit Swift, mit Sterne und Goldsmith zusammen, und er besitzt von allen Dreien einige Züge, während Cooper, dessen Lederstrumpf-Geschichten bis in unsere Knabenwelt hineingedrungen, für die Geschichte seines Heimat-

landes die Aufgabe eines Walter Scott übernimmt. Der verſtändige und kluge William Cullen Bryant (1794—1878), der erſte Verspoet Nord-Amerikas, ein Geiſtesverwandter von Wordsworth, durchflicht ſeine lebendigen Naturſchilderungen mit Didaxis und Reflexion, wobei er mit Vorliebe Todes- und Unſterblichkeitsgedanken nachgeht. Etwas ſpäter, ſpäter natürlich als in Deutſchland und England, geht auch über die nordamerikaniſche Geſchäftswelt das purpurne Licht der Hoch-Romantik auf, wie ſie vorzugsweiſe bis dahin nur auf deutſchem Boden ſich ausgebildet hatte: die des genialen Äſtheticismus und des dämoniſchen Pſychologismus. Nathaniel Hawthorne (1804—1864) ſchreibt Romane und Erzählungen, welche an die E. T. Hoffmanns erinnern und voll von Geſpenſterſpuk und geheimnisvoll gruſeligem Weſen in die raffinierte Schilderung abnormen Seelenlebens hinabſteigen und das Grauſige mit dem Humoriſtiſchen und Sarkaſtiſchen miſchen. Dabei ſchreibt er einen ruhigen, klaren Stil, der auf einen kalten und überlegenen Verſtand hinweiſt. Letzteres iſt noch mehr der Fall bei dem in Elend verkommenen Edgar Allan Poe (1809—1849), deſſen wenige Novellen und Gedichte, deſſen ganze Erſcheinung überhaupt zu den merkwürdigſten und feſſelndſten Problemen der Äſthetik und der neueren Litteraturgeſchichte gehören. Auf ſeine Stellung innerhalb der Entwickelungsbewegung und auf ſeinen Einfluß komme ich noch ſpäter zurück. Eine aus eiskaltem, überlegendem Mathematikerverſtande hervorbrechende romantiſch-phantaſtiſche Poeſie erreicht doch die feinſten und ſeltſamſten Wirkungen einer Dichtung „des Unbewußten“. Die ganz und gar vergeiſtigte Stimmungs-Lyrik trägt einen viſionären überirdiſchen Charakter, und aus geheimnisvollen Tönen und Klängen webt ſich eine klagende Melodie von Lebensſchmerz, Todesſehnſucht und pantheiſtiſcher Naturbeſeelung zuſammen. Der Novelliſt aber ſteht kühl beobachtend wie ein Pſychiater vor den Nachtſeiten des menſchlichen Seelenlebens, ein Poet der Erkenntnis des noch Unerforſchten, der Vertreter jener Romantik des neuen Wiſſens, mag dieſe nun mit Scott in die geſchichtliche Vergangenheit zurückgehen oder mit Rückert, Southey, Moore, Byron nach dem Orient auswandern oder wie die Brentano, Kleiſt, Hoffmann, Coleridge das Pſychologiſch-Pathologiſche entdecken, lüſtern nach neuen äſthetiſchen Empfindungen und Senſationen. —

Nach einem Gemälde v. Mad. de Mirbe (Lizinka), geſt. von J. M. Fontaine.

Von allen germaniſchen Völkern erſchloſſen ſich die Niederländer am ſpäteſten dem Geiſt der neuen Poeſie. Von der großen Macht, welche Holland in den Tagen Hooft's und Vondel's beſeſſen hatte, blieb im 18. Jahrhundert nicht mehr viel übrig. Die Herrſchaft zur See ging an die

Edgar A. Poe.

Engländer über, und zugleich mit dem Niedergang von Handel und Induſtrie verfiel auch die politiſche Bedeutung des kleinen Staates. Der Einfluß des franzöſiſchen Klaſſicismus, Corneille-Boileau'ſchen Gepräges, den Andries Pels zur Herrſchaft gebracht hatte, blieb der beherrſchende, auch als die Litteratur dieſes Volkes ſelbſt von England her weſentlich beſtimmt wurde. In Holland aber verſpürte man ihn noch ſtärker als in Belgien. Die große Geiſtesbewegung des Aufklärungsjahrhunderts läßt ſich natürlich auch in

allen Stadien in der niederländiſchen Litteratur verfolgen. Die Arbeit Addiſons und der engliſchen Moralphiloſophen übernahm hier Juſtus van Effen (1684—1735), während Eliſabeth Bekker Wolff (1738 bis 1804) und Agatha Deken (geſt. 1804) die erſten einheimiſchen Originalromane ſchufen, indem ſie die bürgerliche Familienproſa Richardſons zum Vorbild erwählten. Auch die deutſche Dichtung konnte unmöglich ſpurlos vorübergehen, weder die Dichtung der Klopſtock-, noch die der Wertherperiode: bei Bellamy, Rhijnvis Feith (1753—1824) und dem gemütlichen Haus- und Stubenpoeten Hendrik Tollens (1780—1856) erſcheint ſie in ziemlich philiſtröſer Verſimpelung. Aber der „große Dichter“ der Niederländer, der an der Pforte der neueren Litteratur ſteht, Bilderdijk (1756—1831) und ſein Schüler Iſaak da Coſta (1798—1860) ſchwören noch immer auf Delille und ähnliche Meiſter und ſcharen ſich mit ihren Trabanten als die letzten Ritter um die Fahne des Nachklaſſicismus, welche in dieſer Zeit auf den verfallenden Mauern der franzöſiſchen Litteratur zerriſſen weht. Was ich früher über den Proſaismus der niederländiſchen Dichtung geſagt habe, macht erklärlich, daß fürs erſte weder der deutſch-helleniſche Klaſſicismus, noch die deutſche Romantik verſtanden wurden. Erſt die derber ſtoffliche Romantik der Engländer fand Eingang und Anklang. Auf dem großen Siegeszuge, den Walter Scott und Byron durch alle europäiſchen Länder hielten, liefen ihnen auch in Holland begeiſterte Jünger zu. Und ihr Führer war Jacob van Lennep (1802—1868), der ſich vor allem durch ſeine Geſchichtsromane im Stil des großen Schotten die Herzen ſeines Volkes gewann. Nicolas Beets und andere traten in ſeine Fußſtapfen. Erſt von Scott und Byron fand man ſich dann auch zu den Deutſchen hin, und eine Schule von Litterar-

Jens Baggeſen.

Digitized by Google

hiſtorikern und Kritikern erſtand in neuerer Zeit, welche einem tieferen und echteren äſthetiſchen Empfinden Bahn brach.

Ganz anders und beſſer war es um die Dichtung der nordgermaniſchen Völker beſtellt. Die Entwickelung läuft hier ungefähr parallel neben der der deutſchen Poeſie einher, und dieſe letztere hat ſofort und unmittelbar bei den nahverwandten Stämmen die gleichen Empfindungen und Stimmungen entzündet, die gleichen Beſtrebungen wachgerufen. Der deutſche Einfluß iſt ein ganz bezwingender und ein ſo ſtarker, daß die Führer der däniſchen Romantik, ein Steffens, ein Oehlenſchlaeger, da ſie in beiden Sprachen ſchrieben, dieſer ſowohl wie jener Litteratur zugezählt werden können. Charakteriſtiſch aber iſt, daß die eigentlich helleniſch-klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen, ebenſowenig wie bei den Engländern, ſo auch bei den Dänen und Schweden rechten feſten Fuß nicht faßten. Auch Goethe und Schiller wirkten mehr durch ihr echtes germaniſches Weſen als durch das äußerliche Griechentum, dem ſie ſich hingegeben hatten. Der elegante, witzige Jens Baggeſen (1764—1826) ſteht noch mehr mit der älteren Schule in Berührung, mit den Anakreontikern, mit Wieland; gleich nach ihm folgt Hendrik Steffens (geb. 1773), der Schüler Schellings, der begeiſterte Apoſtel der Naturphiloſophie und der kritiſche Bahnbrecher der Romantik, die in Adam Gottlob Oehlenſchlaeger (1779—1850) ihren angeſehenſten Dichter fand. Seine Stärke beruht in der epiſch-lyriſchen Romanzenpoeſie, und auch ſeine vom Lyrismus beherrſchten Dramen machen mehr den Eindruck von dialogiſierten Romanzen. Er ſteht auf dem Boden der nationalen Geſchichtsromantik und erweckt die altnordiſche Götter- und Sagenwelt, ſowie die Geſtalten des nordgermaniſchen Mittelalters zu neuem ſinnlichen Leben, ganz anders als das bisher der Fall geweſen war. Er machte ſie ſeinem Volke wirklich vertraut und gab auch der Altertumswiſſenſchaft neue Anregung, daß ſie mit neuer Luſt die alte Zeit auszu-

Adam Oehlenſchlaeger.
Nach einer Zeichnung von Lund geſtochen von Lizar.

graben begann. Nicolai Grundtvig (1783—1872), der Schleiermacher Dänemarks, der als Dichter jedoch mehr durch Gedanke und Inhalt als durch äſthetiſche Reize wirkt, B. S. Ingermann (1789—1862), der Poet des ätheriſchen Idealismus und des Myſticismus, und ſpäter einer aus dem großen Gefolge Scotts, ſowie Johannes Carſten Haug (1790 bis 1871) wirkten an ſeiner Seite. Sten Blicher (1782—1848) und Chriſtian Winther (1796—1876) ſchilderten däniſches Volksleben und die däniſche Landſchaft; jener die kargen Heiden und die Dünen Jütlands, ein Poet des Herben und Starken, dieſer die Buchenwälder Seelands in den weichen Tönen und Linien einer echt däniſchen Buchenwaldsſtimmungspoeſie. Einſam unter ihnen allen, vergebens nach Anerkennung ringend, ſteht der eigenartige Chriſtian Bredahl (1784 bis 1860), der in Shakeſpeariſierenden Formen dramatiſche Scenen ſchrieb, während Joh. Ludwig Heiberg (1791—1860), der Sohn von Peter Andreas Heiberg, der echteſte romantiſche Phantaſiepoet, durch ſeine heiteren, ſatiriſch-ironiſchen Singſpiele eine Zeit lang das Entzücken ſeiner Landsleute ausmachte, und Henrik Hertz (1798—1870) in eleganten, zierlichen Formen Luſtſpiele und bonbonſüße Schauſpiele, wie „König René's Tochter“ verfaßte. Das fröhlich-heitere, liebenswürdig-naive und vertraulich-familiäre Weſen des däniſchen Stammes, gemiſcht mit einigen moraliſch-pädagogiſchen Zügen kommt dann am beſten in den Romanen Hans Chriſtian Anderſens (1805—1875) zum Ausdruck, künſtleriſch vollendeter noch in ſeinen Märchen, die zu den verbreitetſten weltlitterariſchen Erſcheinungen unſeres Jahrhunderts gehören.

H. C. Andersen

Nach einem Stich.

In Schweden erhob zuerſt Lorenzo Hammarſköld, wie Steffens ein Schüler Schellings, das Banner der Romantik, und ſeine Zeitſchrift „Phosphoros“ ward der Sammelplatz der durch ihn begeiſterten litterariſchen Jugend. Dieſe Schule der Phosphoriſten, welche zu Peter D. Amadeus Atterbom (geb. 1790) als zu ihrem begabteſten Poeten emporſah, hielt ſich eng an ihre deutſchen Vorbilder und huldigte wie die Schlegel und Tieck einer vornehmlich äſthetiſierenden, geiſtreichen Phantaſiekunſt.

Dem deutſchen Klaſſicismus und ſeiner philoſophiſchen Gedankendichtung ſtanden näher Erik Stagnelius (1793—1823) und Erik Sjöberg

(Vitalis 1794—1828), beide grübleriſch angelegte Naturen, der letztere Dichter eines gläubig-frommen Chriſtentums, während der erſtere myſtiſchen und pantheiſtiſchen Gedanken und Stimmungen Ausdruck gab. Der große Erfolg aber fiel der „gotiſchen Schule“ zu, welche die Beſtrebungen der nationalen Romantik zu den ihrigen machte, die einheimiſche Volkspoeſie aus der Vergeſſenheit wachrief und die Welt der Vergangenheit aus ihrem Grabe heraufbeſchwor. Erik Guſtav Geijer (1783—1847) brach dem größeren Eſaias Tegnér (13. November 1782 bis 2. November 1846) Bahn, der durch ſeine glänzende, rhetoriſch-deklamatoriſche, bilderreiche Phantaſieſprache nicht nur das ſchwediſche Volk, ſondern die ganze Leſerwelt Europas zur Begeiſterung hinriß und zu verhüllen wußte, was ſeiner Kunſt an echter Wahrheit, an Kraft und Mark abgeht. Seine von weichem und ſüßem romantiſchen Duft umfloſſene altgermaniſche Reckenwelt, wie er ſie in der vielbewunderten „Frithjofsſage“ darſtellte, findet auch heute noch gläubige Gemüter, mögen auch die Farben des Gemäldes unter den Einwirkungen der rauhen Witterung des Realismus ſchon ſtark verblaßt ſein. Der Dramatiker Bernhard von Beskow (1796—1868) und der Schwärmer für die Schönheiten des Südens, der Lyriker Karl Auguſt Nicander (1799—1839), gehören noch in dieſe Richtung hinein. Die eigenartigſte und merkwürdigſte Geſtalt unter den ſchwediſchen Romantikern, Karl J. L. Almquiſt (geb. 1793; mußte 1851 wegen Wechſelfälſchung und eines Giftmordverſuchs ſchwer verdächtig nach Amerika fliehen, geſt. 1866 in Bremen) gehört wieder in die Reihe der Sataniker, Myſticiſten, dämoniſchen Pſychologiſten, der reinen Äſtheticiſten und Phantaſiepoeten, die uns in Deutſchland, wie in England und Amerika ſchon überall begegnet ſind. Ein rechtes Verſtändnis konnte auch er nicht finden, beſonders nicht bei dem tendenziöſen Realismus, der den eigentlichen Geiſt des Jahrhunderts zunächſt zum Ausdruck brachte. Als man der glänzenden Rhetorik Tegnérs und der weichlichen Zerfloſſenheit ſeiner Nachahmer überdrüſſig ward, als man wieder Sehnſucht nach dem Einfachen, Herzlichen und Schlicht-Volkstümlichen verſpürte, erhob man den ſchwediſch-finniſchen Dichter Johann Ludwig Runeberg (1804—1877) auf den Schild, deſſen idylliſchen Schilderungen und poetiſchen Erzählungen zum Teil an die Weiſe der altfinniſchen und altſerbiſchen Volksgeſänge erinnern und einen etwas nüchterneren und hausbackeneren Realismus in ſich einſchließen.

Die romaniſchen Litteraturen in der Zeit des Nachklaſſicismus und der Romantik.

Die Verfallzeit der klaſſiciſtiſchen Poeſie in Frankreich und der wachſende Einfluß der germaniſchen Elemente. Die franzöſiſche Litteratur in den Tagen der Revolution und des erſten Kaiſerreiches. Die Brüder Chenier. Napoleons Stellung zur Litteratur. Madame Staël als Bahnbrecherin des deutſchen Geiſtes. Die übergangsdichtung: Chateaubriand. Die Reſtaurationsperiode und die Kämpfe zwiſchen Legitimen und Liberalen. Courier. Béranger. Lamartine. Der Zuſammenſturz des Klaſſicismus und der Sieg der Romantik. Die franzöſiſche Dichtung unter der Herrſchaft des germaniſchen Geiſtes. Victor Hugo und der romaniſierte germaniſche Naturalismus. Alfred de Muſſet. Gautier. Die geringeren Talente der romantiſchen Schule. Dumas père. Die italieniſche Dichtung und ihr nachklaſſiciſtiſcher Charakter. Der klaſſiciſtiſche Geiſt der italieniſchen Romantik. Die Vorherrſchaft des Inhaltlich-Tendenziöſen und der Mangel an eigentlich äſthetiſchem Empfinden. Die Ausgänge des alten Klaſſicismus. Alfieri, Monti, Ugo Foscolo. Wachſender Einfluß der germaniſchen Elemente und die romantiſche Schule in Italien. Die Kämpfe zwiſchen den Alten und Jungen. Aleſſandro Manzoni und ſeine Schule. Leopardi. Giuſti. Die ſpaniſche Dichtung. Fortleben der Tendenzen der Schule von Salamanca. Der Nachklaſſicismus: Quintana u. ſ. w. Die übergangsdichtung: Liſta, de la Roſa. Die Romantiker: Eſpronceda. Zorrilla. Die portugieſiſche Dichtung. Die braſilianiſche Dichtung.

In einem langandauernden Todeskampf ſtarb in Frankreich allmählich die Litteratur des alten Klaſſicismus ab, welche wie keine andere den nationalen Geiſt verkörpert hatte. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen die Anzeichen des Zerſetzungsprozeſſes deutlich hervorzutreten, und die immer ſtärker eindringenden germaniſchen Elemente ihren Charakter eigenartig umzuformen. Aber ſelbſt das erſte Viertel des neuen Jahrhunderts ging noch vorüber, bevor ſich ein entſchiedener Widerſpruch gegen das Alte und Überlieferte erhob. Mochte ein Chateaubriand auch innerlich mit dem Regelzwang Boileau's gebrochen haben, ſo hielt er doch äußerlich an den großen Autoritäten der Vergangenheit noch feſt, und die kleineren Geiſter trotteten noch ganz blind in den ausgefahrenen Geleiſen und ſchwuren auf Voltaire, Delille und die drei Einheiten. Aber in ſtets breiteren Wellen ſtrömten die Fluten der engliſchen und namentlich der deutſchen Bildung in das

faſt ausgetrocknete Strombett der franzöſiſchen Litteratur; wohl gelangte hier verhältnismäßig ſpät die Romantik zum Durchbruch und Sieg, doch es blieb dem Franzoſen nichts anderes übrig: Wollte er an der fortſchreitenden Kulturarbeit noch weiterhin Anteil haben, ſo mußte er in die Schule des Auslandes gehen, deren neue Ideen erwerben und nach dem jetzt höher entwickelten germaniſchen Geiſt ſich umformen. Die romaniſchen Litteraturen nehmen jetzt ebenſo ein germaniſches Gepräge an, wie die germaniſchen in den früheren Zeiten vorwiegend einen romaniſchen Charakter zur Schau getragen hatten. Und all die großen Krieges- und Ruhmesthaten der Revolutionszeit und des Kaiſerreiches hinderten nicht, daß zugleich die deutſchen Ideen über den Rhein drangen und die Bildung der Beſiegten die der Sieger unterwarf, ähnlich wie einſt das unterlegene Griechenland das herrſchende Rom ſich geiſtig unterthänig gemacht hatte.

Marie Joſeph de Chenier.

Nach einem Gemälde von Bréa und Stich von H. Lips.

Freilich, ohne jene Ereigniſſe wäre wohl auch in Frankreich raſcher die Romantik zur Entfaltung gelangt. Durch Rouſſeau, Bernardin de St. Pierre und ähnliche Geiſter war der Boden dazu bereits vorbereitet. Aber in dieſen ſtürmiſchen, von Waffenlärm und Kriegsgeſchrei wiederhallenden Jahren, in dieſen unruhigen Zeitläuften war doch alles ſo ſehr von den nächſten Lebensintereſſen in Anſpruch genommen, daß von einer eigentlichen Kunſtpflege und Kunſtentwickelung nicht die Rede ſein konnte. Nur die Poeſie, die ſich in den Dienſt der Politik und der Kriegsbegeiſterung ſtellte, rein durch ihre Geſinnungen und Tendenzen wirken wollte und das, was die Redner auf den Tribünen, die Zeitungen in Leitartikeln verkündeten, in

tönende Reime und Verse brachte, — nur diese Poesie fand einen Nährboden. Aber für diese Kunst giebt es auch kaum eine Form, kaum eine Gestaltung oder einen Stil. Sie besitzt viel zu wenig künstlerischen Trieb und ist so ohne allen Individualismus, daß ihr jeder Gedanke an eine künstlerische Erneuerung fern bleiben muß. So bleibt denn die französische Litteratur in der Revolutionszeit und in den Tagen Napoleons dort stehen, wo wir sie fortwährend in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden haben. Der große Aufschwung, den die Beredsamkeit durch Mirabeau, Danton, Robespierre, St. Just in den wilden Kämpfen zwischen Königtum, Aristokratie und Bürgerstand nahm, konnte nur die alte Vorliebe für die Deklamation steigern. Marie Joseph de Chenier (1764—1811) steht unter den Dichtern der Revolution und des glühenden Republikanismus voran, ein Überzeugter, der auch nach dem Sturz der Demokratie die alte Fahne nicht verließ. In seinen Dramen Voltaire'schen Stils donnert er mit kräftigen Lungen gegen die Tyrannen. Aber sein Bruder, André Chenier (1762—1794), endete auf dem Blutgerüst. Dessen frische und natürliche Lyrik und die an Theokrit sich anlehnenden Idyllen sind aus dem Geiste des neuen hellenischen Klassicismus heraus empfunden, der den Klassicismus römischen Geschmacks verdrängte. Und die spätere Romantik hat ihn darum als einen ihrer ersten bahnbrechenden Apostel gepriesen, wie ja auch die deutsche Romantik mit einer Wurzel im Hellenismus festlag. Rouget de Lisle (1770—1836) dichtete die „Marseillaise", die bis jetzt noch als Sturmgesang jede Revolution begleitet hat, das Schlachtlied aller Unterdrückten und Aufständigen.

Diese Dichtung brauchte nur einige andere Schlagwörter einzusetzen, statt „Freiheit", „Gleichheit", „Brüderlichkeit" — „Napoleon" zu sagen, „Ruhm", „Sieg" und ähnliches, und die neue Kunst des ersten Kaiserreiches stand fix und fertig da. Antoine Arnault (1766—1834) wechselte in dieser einfachen Weise das Thema und feierte, nachdem die Freiheit eingesargt war, den Imperator von der Bühne herab, während ihm Pierre Lebrun (1785—1873) in klassischen Oden Weihrauch streute. Napoleon selber wußte die Bedeutung der Litteratur für den Staat wohl zu würdigen und hätte gern wie Augustus und wie Ludwig XIV. eine Hof- und Staatslitteratur um sich ringsherum erblühen sehen. Freilich nur eine Litteratur, die er wie seine Garde kommandieren konnte. Man kann es leicht begreifen, daß er in Corneille, dem Propheten der Staatsallmacht, sein dichterisches Ideal erblickte und, soweit es in seiner Macht lag, die altklassicistische Poesie der Autoritäten, der Gesetze und Regel zu stützen und zu erhalten suchte. Die Sonne seiner maecenatischen Gunst ließ er vor allem über Talma glänzen, damals den ersten Schauspieler des Théâtre français, der wie kein anderer mit königlicher Würde die Helden Corneille's zu repräsentieren und zu deklamieren verstand. Bei Napoleon war alles aus einem Gusse. Auch in diesen seinen ästhetischen Bekenntnissen kommt das Innerste seines Wesens

deutlich zum Ausdruck. Der echteſte romaniſche Raſſencharakter fühlt inſtinktiv, wo die echteſte romaniſche Raſſenpoeſie zu Hauſe war. Er iſt der letzte große Vertreter des romaniſchen Macht- und Herrſchaftsindividualismus,

Talma.

den die italieniſche Renaiſſance verkündet und der in dem Staats- und Fürſtenabſolutismus des 17. Jahrhunderts ſein Ideal erreicht hatte. Noch einmal erhebt ſich der Romanismus in ſeiner ganzen Gewalt und ſtreckt die Hand nach der Weltkrone aus. Aber es iſt ein Toter, ein Gerichteter, der ſich da erhebt. Der Sturz Napoleons bedeutet die endgiltige Über-

Digitized by Google

windung der Jahrhunderte alten Herrschaft des romanischen Geistes und der romanischen Kultur. Sterbend sinkt diese zu Füßen des Germanismus nieder.

Es gab damals ein Imponderabile, mit dem der siegreiche Cäsar nicht wußte fertig zu werden und das er instinktiv als seinen bittersten Gegner hassen mußte. Das war die deutsche Ideologie. Das war dieser neue Geist des 18. Jahrhunderts, dem er, der nachgeborene Sproß des 17. Jahrhunderts, nicht mehr gewachsen war. Er sollte es hinreichend spüren und erfahren, daß die deutschen Humanitätsgedanken jetzt im Laufe der Entwickelung zu einer höchst wirklichen Macht herangewachsen und der Menschheit in Fleisch und Blut übergegangen waren. Daß sie Fürsten und Reiche zerschmettern konnten, wie einst die Ideen des Christentums und des Mohammedanismus Staaten und Throne in den Staub gestürzt hatten. Jetzt gab es nur noch eine Entwickelung über sie hinaus. Neues, Höheres kann nur noch einer sagen, der aufbaut auf dieser durch die Natur festgelegten Grundlage und mit dem Humanitätsbewußtsein als mit einer sehr wirklichen Kriegsmacht rechnet, die niemand verletzen darf, ungestraft und ohne daß er sich ins eigene Fleisch schneidet. Dem großen Romanen Napoleon stand ein größerer Germane gegenüber: Goethe. Dort die Vergangenheit, hier die Gegenwart und die Zukunft. Für eine Weltanschauung Napoleonischen Gepräges, vom Gepräge der italienischen Renaissance und des 17. Jahrhunderts ist von nun an kein Raum mehr. Das bedeutete nichts als Reaktion und Rückwärtsentwickelung. Nur wer sich mit Goethe abgefunden und ihn in sich aufgenommen hat, auf seinem Boden steht und von da aus weiterdringt, noch höhere Erkenntnis- und Gedankenwelten zu entdecken vermag, kann jetzt noch als Prophet eines Neuen gelten und der Entwickelung den Stempel seines Genius aufdrücken.

Eine Schriftstellerin seiner Zeit war es, welche Napoleon, wie wenige sonst nur, mit einem ganz instinktiven Haß verfolgte. Aus dem so ganz sicheren Gefühl des höchsten Gegensatzes heraus. Unnational, unpatriotisch hat er ihr Wirken genannt, denn seine feinen Ohren hörten aus ihren Worten das Totengeläute seiner Welt heraus. Anne Louise Germaine Baronin von Staël-Holstein (1766—1817) war die Tochter Neckers, des bekannten Finanzministers Frankreichs, der die Stürme der Revolution beschwichtigen sollte. In ihren Adern floß deutsches Blut, und sie hatte in ihrer Jugend die Einwirkungen der Rousseau-Kultur erfahren. Gegen Ende des Jahres 1803 begab sie sich nach Weimar und von da nach Berlin und trat in nahe Beziehungen zu den Geistesführern der deutschen Litteratur, namentlich zu August W. von Schlegel. Sie wurde so zur eifrigsten und geistreichsten Vorkämpferin der neuen, deutschen Ideen, deren eigentlichen Charakter sie tief und in verschiedenen Punkten richtig erfaßte. Ihr Buch über Deutschland lehrte den Franzosen zum erstenmal eingehender die Geisteswelt, die neben

ihm emporgeſtiegen war, kennen und begreifen. Dem Konventionalismus und dem Mechanismus der alten Litteratur gegenüber verwies ſie auf den individualiſtiſchen und ſubjektiven Geiſt der neuen Kultur. Von dem Äußerlich-

Nicolas de Staël Holstein

Ceremoniellen verwies ſie auf das Innerliche und Echt-Gemütsvolle der deutſchen Bildung. An ihrer Jugendlichkeit konnte ſich die franzöſiſche Seele wieder erfriſchen. Neues Blut ſollte in die Adern hineinſtrömen. Die Romane der Frau von Staël tragen den Charakter einer ſchwärmeriſchen Sehnſucht, welche an Rouſſeau und an den deutſchen Hellenismus und Romanticismus erinnert. Die Lorbeerhaine Italiens locken auch dieſen Geiſt, der ſo viel von der Revolution erhofft hatte, mit ihrem verführeriſchen Rauſchen. Er rüttelt an den Formen der Ehe und will dieſe auf einer freieren und idealeren Grundlage aufbauen. Aber das rechte Geheimnis der deutſchen Dichtung erfaßte Frau von Staël doch noch nicht. Sie bleibt im Banne der alten romaniſchen Kunſt. Sie giebt eine Schriftſtellerdichtung der geiſtreichen Betrachtungen und der ſchwärmeriſchen Beredſamkeit. Aber ſchon Goethe hob hervor, daß ſie das nicht bieten könne, was der Deutſche eigentlich unter Poeſie verſteht.

Durch Benjamin Conſtant (1767—1830), den Freund der Staël, hielt zugleich die deutſche Philoſophie ihren Einzug in Frankreich und übte ſpäter in den Tagen der Reſtauration einen noch beherrſchenderen Einfluß aus, als Victor Couſin (1792—1867) ſich ekleticiſtiſch ſeine Anſchauungen zuſammenwob aus Kant, Fichte und Schelling, denen er ſpäter noch Hegel zugeſellte. Auch François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848), ſteht inmitten all der Welten, die damals aufeinanderſtießen, und keiner gehört er rein und vollkommen an. Er gehört zu jenen ganz anſchmiegſamen und nachgiebigen Naturen, welche die Gegenſätze miteinander ausſöhnen möchten und ſich mit allen Parteien gut ſtehen. Nur ſind es keine Thatmenſchen, nur haben ſie etwas Müdes und Abgeſpanntes an ſich. Ihr tiefſtes Bedürfnis geht nach der Ruhe und dem Frieden. Chateaubriand kommt wie die Staël aus der Welt des gefühlsſeligen Rouſſeau'ſchen Idealismus, und Rouſſeau hat ihm eigentlich ſchon den Weg vorgezeigt, wenn er, der Ariſtokrat, der Legitimiſt, das Wort Religion, das jener mit ſo großer Bewunderung ausſprach, wieder eins ſetzt mit Chriſtentum. Dieſes iſt nicht betrügeriſch, nicht fanatiſch, wie Voltaire meinte, es iſt auch nicht welt-, ſchönheits- und kunſtfeindlich, wie es den Helleniſten erſchien. Sein Weſen iſt Milde, Humanität und Poeſie. Und dennoch erſcheint Chateaubriand wie ein gebrochener Mann, der zu ſchwärmen und zu träumen, aber ſich nicht zu begeiſtern vermag. Tief innerlich füllt ihn auch ſein chriſtliches Ideal nicht mehr an, und er verſpürt eine innere Leere und Langeweile. Die chriſtliche Romantik iſt doch nur ein krampfhafter, zuletzt unbefriedigender Verſuch, aus der Unruhe des Zweifels herauszukommen; eine Station auf dem Wege zum Weltſchmerz und zum Peſſimismus. An deſſen Anfang hatte der Goethe'ſche Werther geſtanden, und auch Chateaubriands Proſadichtung, ſein Urwalds- und Indianerroman („Les Natchez"), bleibt im Werthertum ein für allemal ſtecken. Damit ſteht er aber an dem Punkte.

wo die Fäden der Entwickelung zuſammenlaufen, wo Klaſſicismus und Romanticismus, Germanismus und Romanismus, Revolution und Reſtauration aneinanderſtoßen.

Chateaubriand.
Nach einer Lithographie.

Digitized by Google

Nach dem Sturze Napoleons und nach der Rückkehr der Bourbonen wuchsen natürlich auch in Frankreich die christlich-romantischen Stimmungen für eine Zeitlang mächtig an. De Bonald (1762—1840) und Joseph de Maistre (1753—1821) predigten die Autorität und den Absolutismus, ein aristokratisch-legitimistisches Christentum, das Lammenais (1782—1854) mit einigen Tropfen eines demokratischen Socialismus durchtränkte. Die herrschenden Klassen suchten künstlich den echten alten Klassicismus aus den Tagen Ludwigs XIV. für die Litteratur zu erneuern, aber alle Kunst, welche in dieser Zeit noch dessen Überlieferungen aufrecht erhielt, besaß nur eine rasch vorübergehende Bedeutung und wurde bald vergessen. Der Kampf des Bürgertums gegen die Königs- und Adelsherrschaft brach wieder mit voller Heftigkeit aus, und die politischliberale Opposition gewann immer mehr an Boden, da die Bourbonen sich völlig unfähig zeigten, den Geist der neuen Zeit zu begreifen und der Entwickelung seit 1783 Rechnung zu tragen, vielmehr die Zustände vor der Revolution glaubten wiederherstellen zu können. Paul Louis Courier (1772—1825), der eleganteste Stilist, ein Schüler der Griechen und ein Geist wie jene Humanisten, die im 16. Jahrhundert durch ihren beißenden Witz die Scholastik stürzten, machte durch seine geistvoll-boshaften und pikant-lustigen, politischen Streitschriften die Regierung vor der Nation lächerlich. Und auch der volkstümlichste Dichter dieser Zeit, der vollblütigste Pariser, Jean Pierre de Béranger (1780—1857), kämpfte mit seinen leichtfaßlichen und sangbaren Liedern im Heerbann des Liberalismus. Er ist weder Klassicist noch Romantiker, sondern führt jene nationalste, naturalistische Gaminkunst des „ésprit gaulois“ fort, die sich in den letzten Jahrhunderten nur als eine Unterströmung durch die französische Litteratur dahinzog. Die alten Heroen der Renaissance, da noch die Antike den einheimischen Geist nicht völlig unterworfen hatte, François Villon, Marot, Rabelais stehen als Ahnherren an der Wiege

Nach dem Leben gezeichnet und gestochen von Parmier.

ſeiner Poeſie. Und die epikureiſch-anakreontiſche Lyrik des 18. Jahrhunderts, wie ſie von den Mitgliedern des Vereins „Cadeau“ gepflegt wurde — auch der Dichter gehörte ihm an — findet durch Béranger ihre Fortſetzung. Er bringt die tanzfröhliche, heitere Chanſon, das alte Liebes-, Trink- und Spottlied des Volkes, neu auf einen höchſten, künſtleriſchen Ausdruck. Zuerſt beſang er nur den Wein, die Liebe und die Freude, und erſt in den Tagen der Reſtauration ward er zum politiſchen Sänger, der mit beißendem Witz und mit der luſtigſten Satire die Bourbonen, den Adel und den Klerus verfolgte. Der kleinen Gegenwart ſtellte er die letzte große Vergangenheit entgegen, als die Heere Frankreichs ihre Siegerwaffen durch faſt ganz Europa hintrugen, und feierte die Herrlichkeit und den tragiſchen Untergang Napoleons. Den armſeligen Königen und Fürſten der Reſtaurationszeit trat dieſer ‚als ein Rieſe entgegen, der durch ſeinen Schatten noch die Lebenden verdunkelte, und der ganze patriotiſche Ehrgeiz und die Ruhmbegierde des franzöſiſchen Volkes begeiſterten ſich an Bérangers Liedern. Dieſe trugen die Napoleonlegende und die Napoleonvergötterung in alle Schichten hinein, und auch das Ausland, auch die deutſche Dichtung brachte dem ehemaligen Überwinder den Zoll ihrer Bewunderung entgegen.

Die Staël-Chateaubriand'ſche Poeſie des Vorromanticismus, des ſchwärmeriſchen Gefühlsidealismus und der Naturbegeiſterung, der ſchwermütigen Träumereien und der Friedensſehnſucht, der Sehnſucht nach der Verſöhnung vom Alten und vom Neuen kam noch einmal in der wohlklingenden und prunkvoll einherſchreitenden Deklamationslyrik, ſowie in den poetiſchen Erzählungen von Alfonſe de Prat de Lamartine (1790—1869) zum Ausdruck. Von einem ſtrengeren Chriſtentum gelangt er mehr und mehr zu einem Religionsbekenntnis Rouſſeau'ſchen Gepräges, wie auch ſeine politiſchen Anſichten immer liberaler ſich ausgeſtalteten und einem idealen Socialismus zuſtrebten. Das Element der Phantaſie iſt auch hier am ſtärkſten ausgebildet und beſitzt zum Teil etwas Überhitztes, während eine froſtige Reflexion den Gegenſatz dazu bildet.

Erſt um die Mitte der zwanziger Jahre bricht die franzöſiſche Litteratur entſchieden und rückſichtslos mit den Überlieferungen des alten Klaſſicismus und ſtürzt die alten Formen und Regeln entſchloſſen und mit dem klaren Bewußtſein, daß ſie von der Entwickelung überholt ſind, über den Haufen. Ein junges Geſchlecht ſtürmt auf die Bühne, unbeſchwert von ſentimentalen Jugenderinnerungen an die Tage der Voltaire, Diderot und Rouſſeau, entfremdeter ihrer Weltanſchauung, ihren Gedanken und Vorſtellungen.

Frankreich war ſeit langem, vor allem ſeit den Tagen Corneille's und Boileau's das Heimatsland einer im innerſten Kerne nüchtern proſaiſchen Verſtandes- und Schriftſtellerpoeſie geweſen, in der ſich der nationale Geiſt typiſch äußerte. Sinnlich-künſtleriſche Wirkungen erzielte ſie mehr durch äußerliche Mittel, durch farbenbunte Dekorationen, glänzende Deklamationen

und das Geſchick techniſcher Zurichtungen. Auch die bürgerliche Kampf- und Streitlitteratur des 18. Jahrhunderts hatte das Tendenziöſe und

Lamartine.
Nach einer Lithographie von Maurir nach der Natur (Mai 1848).

Belehrende an erſter Stelle hervorgekehrt, und erſt dieſem jungen Geſchlecht ging die Ahnung von der elementaren und rein äſthetiſchen Anſchauungswelt der neuen deutſchen Dichtung auf. Das wundervolle Leben, das hier

pulſierte, das Eigenartige und Individuelle ſtach ſo gegen das Mechaniſch-Starre, Zurechtgemachte und Räſonnierende der einheimiſchen Kunſt ab, daß ſich keine poetiſch empfindende Natur dem feineren und höheren Reiz der germaniſchen Poeſie entziehen konnte. An ihr begeiſterte ſich, von ihr lernte das junge, in den erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts groß gewordene Geſchlecht, und Goethe, Byron, Walter Scott, E. T. A. Hoffmann verdrängen Voltaire und Rouſſeau. Leſſings und Schlegels Geringſchätzung der alten franzöſiſchen Klaſſiker trug mit dazu bei, daß man von nun an mit ganz anderen Augen die Kunſt der Vergangenheit anſah. Das Geſetz von den drei Einheiten wurde als alter Plunder beiſeite geworfen und dem Eigenwillen des Dichters ein weiterer Spielraum gelaſſen. An die Stelle des Autoritätsprincipes trat jetzt auch in Frankreich die Geltung des Individualismus.

Gleich der deutſchen und engliſchen Romantik zog die franzöſiſche ihre Hauptnahrung aus der Einbildungskraft, welche, wie wir geſehen haben, in dieſer Zeit überall in den Ländern von abendländiſcher Bildung eine großartige Steigerung erfahren hatte. Die deutſche Kultur, die einen ſo ausgeprägt künſtleriſchen Charakter trug, war hier bahnbrechend vorangegangen und hatte zuerſt die Seelen wiederum für eine idealere und geiſtigere Betrachtungsweiſe günſtig geſtimmt und dem in der bürgerlichen Geſellſchaft bis dahin vorwiegenden Sinn für das Nur-Materielle und Praktiſche eine höhere Richtung gegeben. Die Romantik bedeutete den entſchiedenſten Rückſchlag gegen die Nützlichkeits- und Vernunftkultur des vorigen Jahrhunderts. Aber wenn ſich der Geiſt von dem nüchternen Rationalismus und von der Aufklärung unbefriedigt fühlte, ſo fand er auch kein volles und tiefes Genüge, weder an den helleniſtiſch-heidniſchen noch an den romantiſch-chriſtlichen Vorſtellungen. Dem Glauben mißtraut er wie dem Wiſſen, der Autorität wie der Freiheit, der Revolution wie der Reaktion. Die Kulturperiode, welche etwa von den Jahren 1793 und 1830 eingeſchloſſen wird, ſieht ein Menſchengeſchlecht, das an ſeiner Stirn den Stempel der Unentſchiedenheit trägt und von einem Gegenſatz zum anderen ſchwankt. Nur in einem bleibt es ſich immer gleich: in der Unfreude an der Wirklichkeit. Wenn das Jahrhundert der Renaiſſance aus dem Munde Huttens bekannte, daß es eine Luſt ſei zu leben, ſo bekennt dieſe Zeit aus dem Munde der Schopenhauer, der Byron, der Muſſet und der Leopardi, daß das Daſein nichts als Qual iſt. Deshalb dort wilder Thatendrang und hier müder Quietismus. Auf den Flügeln der Sehnſucht und des Traumes flieht man von der Wirklichkeit hinweg: und ſolches Verlangen nach Neuem und Fremdem macht es erklärlich, daß die Phantaſie in dem Geiſtesleben dieſer Zeit eine ſo große Rolle ſpielt. Sie iſt eine daſeinserhaltende Kraft, welche einen großen und allgemeinen Auflöſungsprozeß noch verhindert und dem mächtig um ſich greifenden Peſſimismus, dem

Weltſchmerz und der Verzweiflung ein letztes Halt zuruft. Das innige Gefühlsleben der deutſchen Poeſie wurde von der Kunſt des Auslandes, vor allem der romaniſchen Völker viel weniger verſtanden; es fehlt hier zuletzt die großartige geiſtige Vertiefung, das echte humanitäre Empfinden, der Idealismus und die Innerlichkeit der damaligen deutſchen Bildung. Wenn ſich ſchon in der deutſchen Romantik das Gefühlsleben verengt und geſchwächt zeigt, ſo iſt das in weit höherem Maße in den Schöpfungen der franzöſiſchen Romantik zu verſpüren. Dieſe Phantaſiekunſt beſitzt eben nicht viele feinere ſeeliſche Reize. Sie muß daher die innerliche Kälte, welche ſie nicht los werden kann, durch viel äußeren Prunk, durch neue fremdartige und ungewohnte Vorſtellungen, durch Farben- und Lichteffekte, Witz und Geiſt zu verdecken, zu berauſchen und zu blenden ſuchen. Doch iſt es kaum zu beklagen, daß auch der helleniſtiſche Formalismus des deutſchen Klaſſicismus keinen Anklang fand. Er ſtieß faſt überall auf verſchloſſene Thore, und das beweiſt mit am beſten, wie ſehr auch die deutſche Poeſie einen Irrweg eingeſchlagen hatte und ſich mit der Entwickelung in Widerſpruch geſetzt hatte, als ſie noch einmal die Antike erneuern wollte. Die franzöſiſche Romantik aber, welche gerade gegen die letzten Überreſte des alten einheimiſchen Klaſſicismus zu Felde zog und dieſen als den eigentlich zu vernichtenden Gegner betrachtete, konnte natürlich am wenigſten Neigung für die ſo naheverwandten helleniſierenden Beſtrebungen der Deutſchen verſpüren.

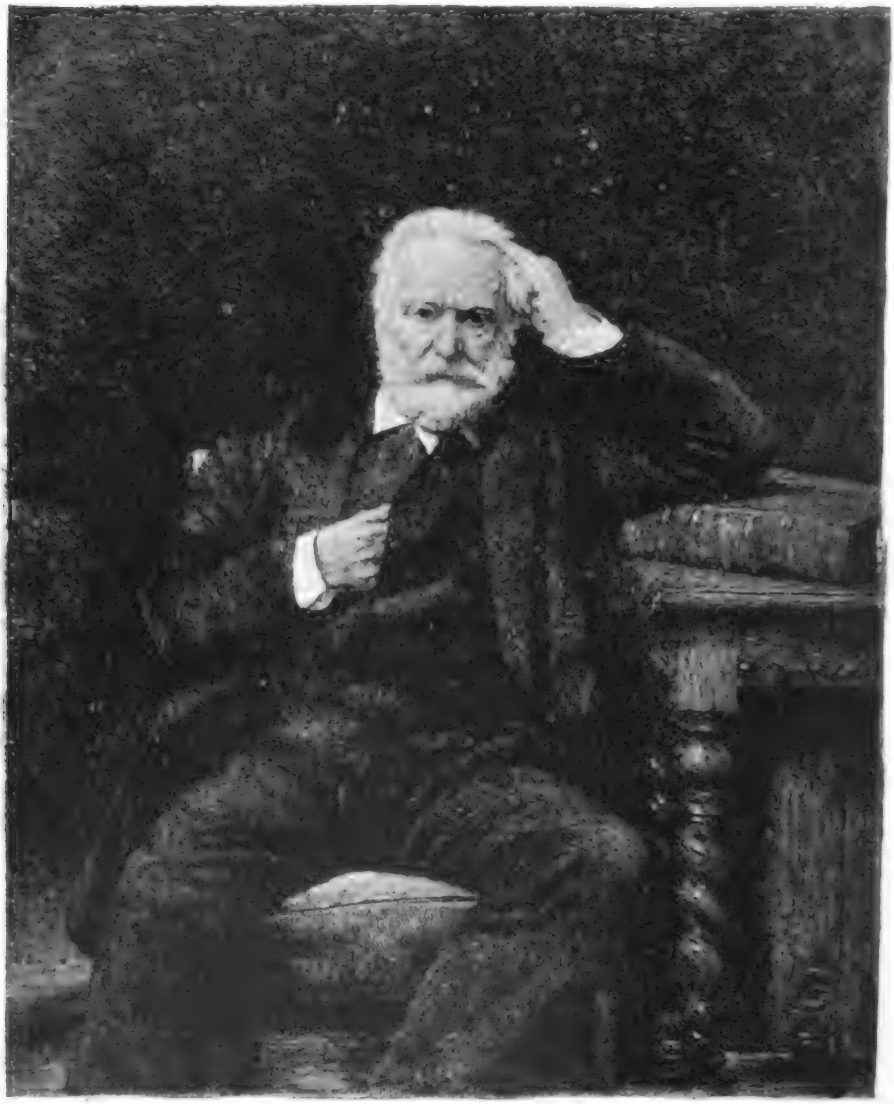
Die Jugend, welche die Erneuerung der Litteratur verkündigte, ſcharte ſich um die 1824 begründete Zeitſchrift „Le Globe“ und verehrte ihr Oberhaupt in dem zu Beſançon geborenen Victor Hugo (1802—1885). Sie betritt um einige Zeit ſpäter als das Geſchlecht der deutſchen Romantiker den Schauplatz der Geſchichte, ungefähr gleichaltrig mit den Vorkämpfern des jungen Deutſchland. Und ſchon iſt die chriſtlich-religiöſe Sehnſuchtsſtimmung überwunden und hat wieder pantheiſtiſchen und atheiſtiſch-materialiſtiſchen Bekenntniſſen oder der Skepſis Platz gemacht, wie auch der ſentimentale Royalismus eines Chateaubriand zurückwich vor liberal-demokratiſchen Anſchauungen. Umgekehrt wie die Schlegel und Southey beginnt Victor Hugo mit ſchwärmeriſchen Oden zur Verherrlichung von Thron und Altar und lenkt dann bald in das Fahrwaſſer der bürgerlichen Oppoſitionspolitik ein. Seine Dichtung ſtellt eine charakteriſtiſche Übergangsform der ſich germaniſierenden franzöſiſchen Poeſie dar; ſie ſucht die Eigenart und das Weſen der engliſchen und deutſchen Kunſt dem romaniſchen Geiſt anzupaſſen; aber dabei kommt vorläufig noch viel Groteskes heraus, eben das Groteske, das die franzöſiſchen Romantiker, aus der Not eine Tugend machend, als das Wahrhafte und Genial-Poetiſche prieſen. Ganz richtig erkannte Victor Hugo den germaniſchen Naturalismus als die Quelle der eigenartigen Reize der engliſchen und deutſchen Dichtung. Er bekämpft

daher die ſcharfen Trennungen, welche die klaſſiciſtiſche Äſthetik predigte, und will die Vereinigung des Tragiſchen und Komiſchen, des Hohen und des Niedrigen, des Schönen und des Häßlichen, von Poeſie und Proſa.

Nach einer Lithographie von Maurir.

Jetzt ſoll auch auf der franzöſiſchen Bühne der tragiſche Held wie Hamlet fragen dürfen, wie viel Uhr es iſt, und die Schranken der ſteifen Würde und Etikette durchbrechen, mitten hinein in das Pathos und die Verzweiflung das Lachen ſtürmen. Die Versſprache ſoll nicht länger in einem künſtlichen Gegenſatz zu der Sprache der Wirklichkeit ſtehen, nicht mit ſchleppenden Umſchreibungen ſich abquälen, nichts aufputzen und aufbauſchen, nichts künſtlich zurechtmachen, ſondern die Sprache der Natur und der Unmittelbarkeit reden, näher an die Proſarede herankommen. In alledem erkennt man die Grundzüge der echt germaniſchen Kunſtanſchauung. Doch iſt Viktor Hugo noch viel zu ſehr Franzoſe, um ihr feinſtes Weſen zu verſtehen: den reinen und tiefen Erkenntnistrieb, der daraus ſpricht, die Hingabe an die Natur und die Sache, das Liebevolle in der Betrachtung aller Dinge und Erſcheinungen. Er faßt ſie rein äußerlich auf. Er ſieht mehr auf die Wirkungen des Kunſtwerkes als auf das Kunſtwerk, und was bei Shakeſpeare und Goethe etwas Keuſches und Natürlich-Selbſtverſtändliches iſt, das wird bei ihm zur großartigen Poſe und Deklamation. Er macht theatraliſche Knalleffekte daraus. Der germaniſch-naturaliſtiſche Kunſtgeiſt empfindet thatſächlich keine Gegenſätze zwiſchen Poeſie und Proſa, zwiſchen Tragik und Komik; auch das Alltäglich-Niedrige trägt ein Ideales in ſich, und das Idealſte iſt immer doch nur etwas Wirkliches. Er zeigt in dem Großen das Kleine, in dem Kleinen das Große. Hier giebt es keine Trennungen, ſondern eines iſt vom anderen aufs innerlichſte durchdrungen und harmoniſch mit ihm verſchmolzen. Victor Hugo hingegen empfindet die Gegenſätze nicht nur wie irgend ein alter Klaſſiciſt, ſondern läßt ſie auch in ihrer ganzen, harten Sonderung beſtehen. Er überwindet ſie nicht innerlich, ſondern ſtellt ſie nur nebeneinander und bringt ſie zuſammen, daß ſie klappernd aufeinanderſtoßen. Sie werden bei ihm ein Mittel der Spannung, der Erregung und der Kompoſition. Was in der germaniſchen Kunſt aus einer großen Weltanſchauung herausfließt, wird hier zu einer geſchickten, techniſchen Mache. So baut ſich die Victor Hugo'ſche Poeſie genau wie die Corneille'ſche und Racine'ſche aus lauter Antitheſen und Kontraſten auf. Ihre Menſchen ſind noch immer genau aus zwei Hälften zuſammengeſetzt. Sie ſucht fortwährend zu überraſchen und zu überrumpeln und gerade das Gegenteil von dem zu ſagen, was der Zuhörer erwartet, während die deutſche Kunſt gerade nicht zu überraſchen ſucht, ſondern motiviert, vorbereitet und die Einheit alles Seienden verſtehen lehren will. Auch bei Hugo ſpitzt ſich alles zu einem geiſtreichen Witz, zu einer Pointe zu, und ſeine Poeſie iſt noch immer echt franzöſiſche Verſtandespoeſie. Man durchſchaut das Geheimnis ſeiner Effekte ſehr raſch: Quaſimodo, der häßlichſte der Zwerge, trägt in ſeinem mißgeſtalteten Leibe eine ſchöne Seele, Marion Delorme, eine feile Straßendirne, empfindet die keuſcheſte Liebe, Triboulet, der Hofnarr, der Kuppler, der wütende Menſchen-

haſſer, geht auf im innigſten und zarteſten Vatergefühl, der Räuber iſt der Anwalt der Gerechtigkeit. Die franzöſiſche Romantik geht zugleich



Victor Hugo.
Nach einem Gemälde von L. Bonnat geſtochen von P. Nazon.

Hand in Hand mit der immoralistischen Ketzerei des Jahrhunderts, welche die herrschenden orthodox-dogmatischen Sittenanschauungen zu stürzen sucht.

Auch Victor Hugo schwärmt mehr für das Ferne als für das Nahe. Er strebt zurück in die Welt des Mittelalters und wandert nach dem Orient aus, um mit farbenprunkenden Schilderungen und grellen Lichteffekten den Leser zu überschütten. Lokalkolorit lautet ein anderes Schlagwort der Romantik. Wenn der Klassicismus noch unbekümmert die altgriechische Welt genau erscheinen und aussehen ließ wie das Zeitalter Ludwigs XIV., wenn ihm Babylon nicht mehr als ein Wort war und der Türke nur ein verkleideter Franzose, so verlangt jetzt der Realismus eine höhere Befriedigung des Wirklichkeitssinnes. Das Exotische soll auch exotisch wirken, dem besseren Wissen Rechnung getragen werden.

Es fehlt hier an Raum, um im einzelnen auf die umfassende, einen großen Charakter tragende Thätigkeit des Dichters und auf eine feinere, psychologische Darlegung einzugehen. Er ist mächtig als Lyriker, Epiker und Dramatiker, aber am mächtigsten wohl in seinen Gedichten. Auch in seinen Romanen („Notre Dame von Paris", „Die Elenden", „1793") läßt die breitere, epische Darstellung und, da Victor Hugo seine große Kunst in malerischen Schilderungen hier völlig entfalten kann, das Antithetisch-Effekthaschende und überreich Pointierte weniger zum Bewußtsein kommen, als dieses bei den Dramen der Fall ist. Das Grundwesen ist aber immer dasselbe. Victor Hugo gehört durchaus zu den Poeten des Erhabenen. Er ist Pathetiker und Deklamator. Sein ausgeprägter Sinn für das Großartige und Kolossale läßt ihn natürlich oft genug in das Schwülstige und Bombastische sich verlieren, und er verfällt auch ins Unfreiwillig-Komische, wenn die Phantasie ihn im Stich läßt und der bei ihm sehr entwickelte Verstand und Witz aushelfen muß.

Victor Hugo erinnert in vielem an Klopstock. Er ist mehr ein großer Künstler als ein großer Mensch. Im Grunde besitzt er ebenso wenig wie dieser eine starke Intelligenz, und man trägt eben nicht das Große einer Goethe'schen Weltanschauung von ihm heim. Um seines Erhabenheits-Pathos willen erscheint er nur bedeutend. Aber seine Ideendichtung erwächst in Wahrheit mehr aus den künstlerischen Freuden der Einbildungskraft, und er kostet in ihnen einen Phantasierausch aus.

Sein Gegensatz bildet Alfred de Musset (1810 — 1857). Victor Hugo ist von derberem Knochenbau, der gesunde kräftige Sproß der Provinz, eine durchaus gläubige und positive Natur, Demokrat und ein Prophet und Prediger, der das Leben behauptet, der aufrütteln und begeistern will, — Musset ein Pariser Aristokrat und Dandy mit feinen und zarten, kränklich-blassen Gliedern, der mit skeptisch-blasiertem und sarkastisch-ironischem Lächeln die Dinge an sich vorüberziehen sieht und nur noch von einer Verneinung weiß. Er giebt dem Weltschmerz und dem Pessimismus der Zeit Ausdruck,

aber nicht mit dem Prometheiſchen Trotz, der Wildheit und Leidenſchaft Byrons, ſondern mit einer gewiſſen apathiſchen Gebrochenheit. Er träumt zartere Sehnſuchtsträume, aber er lächelt auch wieder über ſie. Für ihn hat Voltaire die alte Welt vernichtet und Chateaubriands Chriſtentum baute ſie nicht neu wieder auf. Erſt die Zukunft wird wieder einen erlöſenden, befreienden, und begeiſternden Glauben bringen, aber er ſelber ahnt dieſen nur, er erkennt ihn nicht. Er fühlt das Haltloſe und Schwankende der Zeit und ſeiner Natur. Er ſpottet mit umflorter Stimme. Die Victor Hugo'ſche Poeſie entfaltet mehr äußere Pracht, ſie geht mehr in die Weite und Breite und beſitzt eine weit reichere Fülle objektiver Anſchauungswerte; die Muſſet'ſche iſt innerlicher und inniger, ſeeliſch-vertiefter und ſubjektiver, einfacher und intimer, und vom großen pſychologiſchen Spürſinn. Sie tritt in einer feingeſchliffenen und eleganten Formſprache auf, während die Hugo'ſche etwas Wilderes und Packenderes an ſich hat. Victor Hugo iſt eine thatendurſtige Seele und überall dabei. Er nimmt leidenſchaftlichen Anteil an den Kämpfen der Zeit, greift in die Politik ein und kämpft für die Menſchenrechte, er iſt Tendenzmenſch wie die Männer des jungen Deutſchland. Muſſet zuckt die Achſeln dazu und will nur noch genießen. Erotiſche Leidenſchaften ſind noch die feurigſten bei ihm, und das Geſchlechtlich-Sinnliche geſtaltet er dann und wann mit Goethe'ſcher Wahrheit und Goethe'ſchem Zauber, nur nicht mit deſſen jugendlicher Friſche und Herzlichkeit, ſondern romantiſch-phantaſtiſcher, und je älter er wurde, deſto mehr aus den blaſierten Empfindungen des Lebemannes heraus.

Alfred de Muſſet.

Ein reiner ſinnlicher Genußmenſch iſt auch Théophile Gautier (1811—1872), der in den großen Theaterkämpfen der Romantiker und der Klaſſiciſten um Victor Hugo's Dramen zum Entſetzen der Philiſter in rotem Atlaswams im Zuſchauerraum erſchien und die löwenmähnigen in Schnürröcken und ſpaniſchen Mänteln koſtümirten Eiſenſeiten des romantiſchen Heerbanns anführte. Aber ſeine Sinnlichkeit iſt eine nur künſtleriſche. Er vertritt den Standpunkt des reinen Äſtheticismus, der nichts auf den Inhalt giebt, nichts auf Ideen, nichts auf den Stoff. Er entzückt ſich an reinen

C'était dans la nuit brune
Sur le clocher jauni
La Lune,
Comme un point sur un i.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil
Dans l'ombre
La paix de ton profil?

— — — — — — —

Qui t'avait dérangé
L'autre nuit? — T'étais-tu
Cognée
A quelque arbre pointu?

Car tu vins, pâle et morne,
Coller sur mes carreaux
Ta corne
A travers les barreaux.

— — — — — — —

Alfd de Musset

Das Musset'sche Gedicht „An den Mond"
in der Niederschrift des Dichters.
(S. Chavanne, a. a. O.)

Farben- und Lichtwirkungen, an Seide und Sammet, an Wohlgerüchen und ſchönen Klangformen. Er bildet noch radikaler die bloße Formenkunſt aus als die deutſchen Äſtheticiſten, als Coleridge und Poe, denen er als Kunſttechniker am nächſten verwandt iſt. In ſeinen Gedichten und Romanen ſpielt das beſchreibende und ſchildernde Element die wichtigſte Rolle; die Märchenphantaſiepoeſie der Renaiſſance, der Maskenſpiele Ben Jonſons lebt hier wieder auf.

Die großen Strömungen der franzöſiſch-romantiſchen Dichtung ſind durch dieſe drei Namen gekennzeichnet. Die übrigen ſtehen mehr in einem rein eklekticiſtiſchen Verhältnis zu ihnen und zu der Litteratur der Ausländer, — als vollblütige Romantiker oder als Vermittler zwiſchen der Chateaubriand-Lamartine'ſchen und der Hugo'ſchen Richtung. Zu den Vollblütigen gehört Gérard de Nerval (1808—1855), der Überſetzer des „Fauſt", der die dämoniſch-geſpenſterhafte Novelle E. T. A. Hoffmanns und orientaliſche Myſtik nach Frankreich trägt, während Alfred de Vigny (1799—1863) nach Lamartine hinüberweiſt und etwa als ein franzöſiſcher Uhland angeſehen werden kann. Auch Charles Nodier (1780—1844), der älteſte unter den Romantikern, den der phantaſievolle Grundzug ſeines Weſens zu ihrem Anhänger werden ließ, hält noch zum Teil am älteren Stil feſt. Seine mutwillige Einbildungskraft ſchießt ſonſt in ſeinen Romanen und Novellen die luſtigſten Purzelbäume, und er erinnert mit am meiſten an die deutſchen Romantiker. Caſimir Delavigne (1794—1843), ein glatter, eleganter Verskünſtler, der das romantiſche Drama Victor Hugo'ſchen Gepräges ſeiner ſchärferen Eigenart entkleidete und für den Geſchmack des größeren Publikums zurecht machte, auch mit deutlicher zur Schau getragenen patriotiſchen und liberalen Tendenzen ausputzte, nahm einige Zeitlang eine angeſehene Stellung ein.

Noch eine Stufe tiefer ſtieg Alexandre Dumas (1803—1870). Doch erzielte er ſeine größten Erfolge nicht mit ſeinen Dramen, ſondern mit ſeinen Romanen, die ihn raſch zu einem Abgott des ganzen europäiſchen Leſepublikums machten. Er münzt die romantiſche Phantaſie für das Unterhaltungsbedürfnis der Menge aus, ob er nun mit Walter Scott in die Geſchichte zurückgreift oder in ſeiner Zeit bleibt. Abenteuer häuft er auf Abenteuer, Ereignis auf Ereignis, nur auf Spannung und Aufregung bedacht. Nicht ohne Genialität erſcheint die alte, luſtige und reine Fabulierkunſt bei ihm ausgebildet, die ſchon den Hauptreiz der alten Alexandriniſchen Romane ausmachte und noch immer für die weiteſten Kreiſe die einzige, wirklich verſtändliche Kunſt ausmacht.

Die italieniſche, die ſpaniſche und portugieſiſche Dichtung.

Italien war für Winckelmann das große Land der Sehnſucht geweſen, und dort hatte ſich Goethe in einen Griechen umzuwandeln geſucht. Wie keine andere Litteratur des neueren Europa ſtand die italieniſche in einem inneren wirklichen Lebenszuſammenhang mit der Antike, und nirgendwo war das Klaſſiciſtiſche ſo ſehr auch das Nationale.

Die italieniſche Poeſie iſt urſprünglich geiſtesverwandt mit der römiſchen, ihre unmittelbare Tochter, und ganz anders erſcheint hier als volkstümliche Kultur, was bei den germaniſchen Völkern vorherrſchend gelehrte Kultur war. So bleibt auch Italien in dieſer Zeit das Vorland des Klaſſicismus; es hält noch ſehr viel zäher an deſſen Überlieferungen feſt als Frankreich, und wenn ſich die Litteratur auch den germaniſch-nordiſchen Einflüſſen keineswegs entzieht, ſo wird ſie doch von dieſen nicht tief umgeſtaltet, durchaus nicht ſo tief wie die franzöſiſche. Das große Schlagwort der erſten Jahrzehnte dieſes Jahrhunderts, das Schlagwort Romantik fand freilich auch hier Eingang, aber die ſogenannte romantiſche Poeſie der Italiener trägt, wenn man ſie auf ihr künſtleriſches Weſen anſieht, einen weſentlich anderen Charakter als die deutſche, die engliſche und auch die franzöſiſche. Dieſe romantiſche Poeſie iſt im Grunde eine klaſſiciſtiſche Poeſie, wie die helleniſierende deutſche Dichtung, die zwiſchen der des Sturmes und Dranges und der der Romantik ſich einſchiebt. Den italieniſchen Neuklaſſicismus, getragen von Manzoni, Leopardi, Berchet, Silvio Pellico u. ſ. w., kann man nur als eine Abkehr von dem franzöſiſchen Klaſſicismus des 17. Jahrhunderts anſehen und als eine Rückkehr zu dem älteren heimiſch-eigenen, als Ausbildung und Fortentwickelung des italieniſchen Renaiſſance-Klaſſicismus. Der reine Äſtheticismus, der in dieſer Zeit bei den übrigen Nationen eine ſo wichtige Rolle ſpielt, trifft hier auf kein Verſtändnis. Große, entſcheidende, eigentlich künſtleriſche Umgeſtaltungen gehen hier nicht vor ſich, und die Unterſchiede zwiſchen der älteren Schule Alfieri, Monti, Ugo Foscolo, Pindemonte und der jungen Schule Manzoni, Leopardi ſind kaum größer als die zwiſchen dem Klaſſicismus Corneille's und dem Voltaire's. Einen großen Kunſtcharakter trägt die italieniſche Poeſie jetzt überhaupt nicht. Das eigentlich Äſthetiſche, das Geſtaltende ſteht bei ihr nicht im Vordergrunde, oder um mit dem Goethe'ſchen Wort es auszudrücken, ſie legt den Schwerpunkt auf das Reden, nicht auf das Bilden, — auf das, was ſie ſagt, nicht darauf, wie ſie es ſagt. Eine Litteratur des Realismus, nicht des künſtleriſchen, ſondern des Tendenz- und Geſinnungsrealismus, ähnlich wie bei uns die des jungen Deutſchland, eine politiſch-tendenziöſe Kampf- und Streitlitteratur vorwiegend rhetoriſchen Charakters. Sie geht, die Verſchwörermaske vor dem Geſicht, den Dolch unter dem Mantel verborgen, von Haus zu Haus, und klagend bald, bald

zürnend fordert ſie auf, die Ketten der Schmach zu zerbrechen. Italien iſt nach der polniſchen die unglücklichſte, die ſchwächſte unter den großen Nationen. Sie liegt ſogar noch im Joch der Fremdherrſchaft. Und dieſe Fremdherrſchaft abzuſchütteln und den Einheitsſtaat herzuſtellen, darin ſieht auch die Dichtung ihr wahres Ziel, ihre eigentliche hohe Aufgabe. Es iſt der patriotiſch-nationale Gedanke, der alle Poeten vereinigt, und ſo mächtig erfüllt er ſie, daß unter ihm der künſtleriſche Individualismus faſt erſtickt. Das Land und die Zeit verlangen Männer der That und des praktiſchen Handelns, die unmittelbare Ziele vor Augen ſehen. Und die Dichter ſchreiten auch hier wieder dem Volke voran als deſſen beſte Söhne: ſie wandern in die Kerker, ſie gehen in die Verbannung, aber ſie ſtehen als die heilige Schar um das Banner der nationalen Freiheitsidee geſchart und halten es hoch empor, bis die Ideale erfüllt ſind und Italien, befreit von den Bourbonen und Öſterreichern, geeinigt daſteht. Das Jahr 1866 darf man als das Abſchlußjahr dieſer Periode

Vittorio Alfiero.
Nach einem Gemälde von Saverio Fabre geſtochen von R. Morghen.

anſehen. Eingeleitet wird ſie durch die Aufklärungsbewegung, durch die Politiker und Ökonomiſten des 18. Jahrhunderts, durch die Satire Parini's und das Drama Alfieri's, durch die Wiedererweckung Dante's.

Vittorio Alfieri (1749—1803) iſt wie Dante ein politiſcher Charakter, ein Willensmenſch, ein Menſch der That. Als ſolchen darf man ihn wohl als den Pförtner an das Thor einer Thatendichtung ſtellen, obwohl er als Altersgenoſſe Goethe's und Schillers noch tiefer in das 18. Jahrhundert zurückreicht. Wie Schiller geht er von der Idee aus und ſucht dafür eine ſinnliche Einkleidung. Aber er kommt nicht annähernd ſo nah an die Erſcheinung heran wie der Deutſche. Und nicht nur an künſtleriſcher Sinnlichkeit iſt er arm, ſondern auch ſeine Ideenwelt hat etwas außerordentlich Abſtraktes, Blutloſes an ſich. In ſeinem ganzen Weſen hat er etwas von den Männern der Revolution von 1793 an ſich, von den „alten Römern", wie ſie David malte; bei aller deklamatoriſch-theatraliſcher Haltung doch geſpannteſte Energie in jeder Haltung. Und ſein Drama, alt-klaſſiciſtiſchen Corneille'ſchen Stiles, iſt ganz wie eine Robespierre'ſche Rede. Jeder Satz ein Schlag, jedes Wort ein Dolchſtoß. Das Drama verengt ſich zu einem Epigramm, bei dem es nur auf die Pointe ankommt, auf die nackte Darlegung des Gedankens. Mit einer reißenden Schnelligkeit ſtürzt die Handlung zum Schluß hin. Keine Ausmalung, kein Beiwerk, keine Entwickelung. Das Ganze männlich und rauh, ein leidenſchaftlich-temperamentvoller, revolutionärer Aufſchrei: „Freiheit!" Alfieri iſt der flammendſte Tyrannenhaſſer des 18. Jahrhunderts; „nieder mit der

Ugo Foscolo.
Nach einem Stich von Eßlinger.

Tyrannei der Könige", ruft er vor 1793 und „nieder mit der Tyrannei des Volkes" in den Tagen der ſiegreichen Revolution.

Alfieri bekennt ſich noch zum Weltbürgertum, bei Ugo Foscolo (1779 bis 1827) vereinigt ſich die revolutionär-demokratiſche Freiheitsidee ſchon mit dem nationalen Unabhängigkeitsgedanken. Sein Roman, „die letzten Briefe des Jacopo Ortis", iſt die aus der Nachahmung Goethe's hervorgefloſſene italieniſche Wertherdichtung, aber ſtark reflektierenden Charakters, ähnlich wie die didaktiſch-philoſophiſche Lyrik des Dichters. Liebesſchmerz und der Schmerz des Patrioten über die troſtloſen Zuſtände des Vaterlandes machen ſich in düſteren Klagen und Betrachtungen Luft. Auch Vincenzo Monti (1754—1828), welcher in dieſer Zeit die formvollendetſte, die klangvollſte und bilderreichſte Sprache redet, iſt der Mann der Tribüne. Er berauſcht ſich am Klang ſeiner Worte und ſeiner Rednerkunſt und geht in der Freude an ſeiner Form auf. Wenn er nur packend über etwas Packendes deklamieren kann, ſo genügt ihm das; heute eine Klage- und Trauerrede um Ludwig XVI. und eine flammende Philippika gegen ſeine Richter, morgen eine Rechtfertigungsrede für dieſe und eine zornvolle Apoſtrophe an die deſpotiſchen Könige, einmal eine feierliche Huldigung Napoleons und ein andermal eine Triumphrede über deſſen Sturz; klagt er heute um ſein Volk, ſo legt er morgen der öſterreichiſchen Regierung ſeine Schmeichelei zu Füßen. Sein eigentliches Vorbild, nicht als Charakter, ſondern als Künſtler, iſt Dante. Das Sinnliche kommt auch bei ihm nicht recht heraus und bleibt immer in halben Abſtraktionen ſtecken. Er redet vor allem gern in Allegorien und kleidet ſeine Gedichte als Viſionen aus. Nur der ſchwermütige Lyriker Ippolito Pindemonte (1754—1828) hält ſich unter den hervorragenden Poeten der noch altklaſſiciſtiſchen Schule von der Politik fern.

Nach dem Sturze Napoleons kamen auch in Italien die romantiſch-chriſtlichen und mittelalterlich-gläubigen Stimmungen empor, der Geiſt des Chriſtentums, wie ihn Chateaubriand gepredigt hatte. Und zugleich brechen die Kämpfe zwiſchen den Alten und Jungen aus. Die germaniſchen Einflüſſe ſind bedeutend geſtiegen, und vergebens erhebt Monti ſeine Stimme gegen die „nordiſche Schule", die ſich in der Zeitſchrift „Il conciliatore" 1818 ein Kampforgan gegründet hatte. Die ſtarre Regelrechtigkeit des franzöſiſchen Klaſſicismus, das Geſetz von den drei Einheiten wird verworfen und der ganze antike mythologiſche Apparat, mit dem die Poeſie der Monti und Alfieri noch immer arbeitete. Man will nicht mehr von Zeus, Apollo und Venus reden hören und auch auf der Bühne nicht mehr die Klytämneſtren und Iphigenien ſehen, ſondern der Gegenwart ihr Recht geben, für das ganze Volk verſtändlich reden. Geſtalten der nationalen Geſchichte ſollen im Theater erſcheinen und die Dichtung die Erinnerungen an die eigene große Vergangenheit erwecken. Man will die

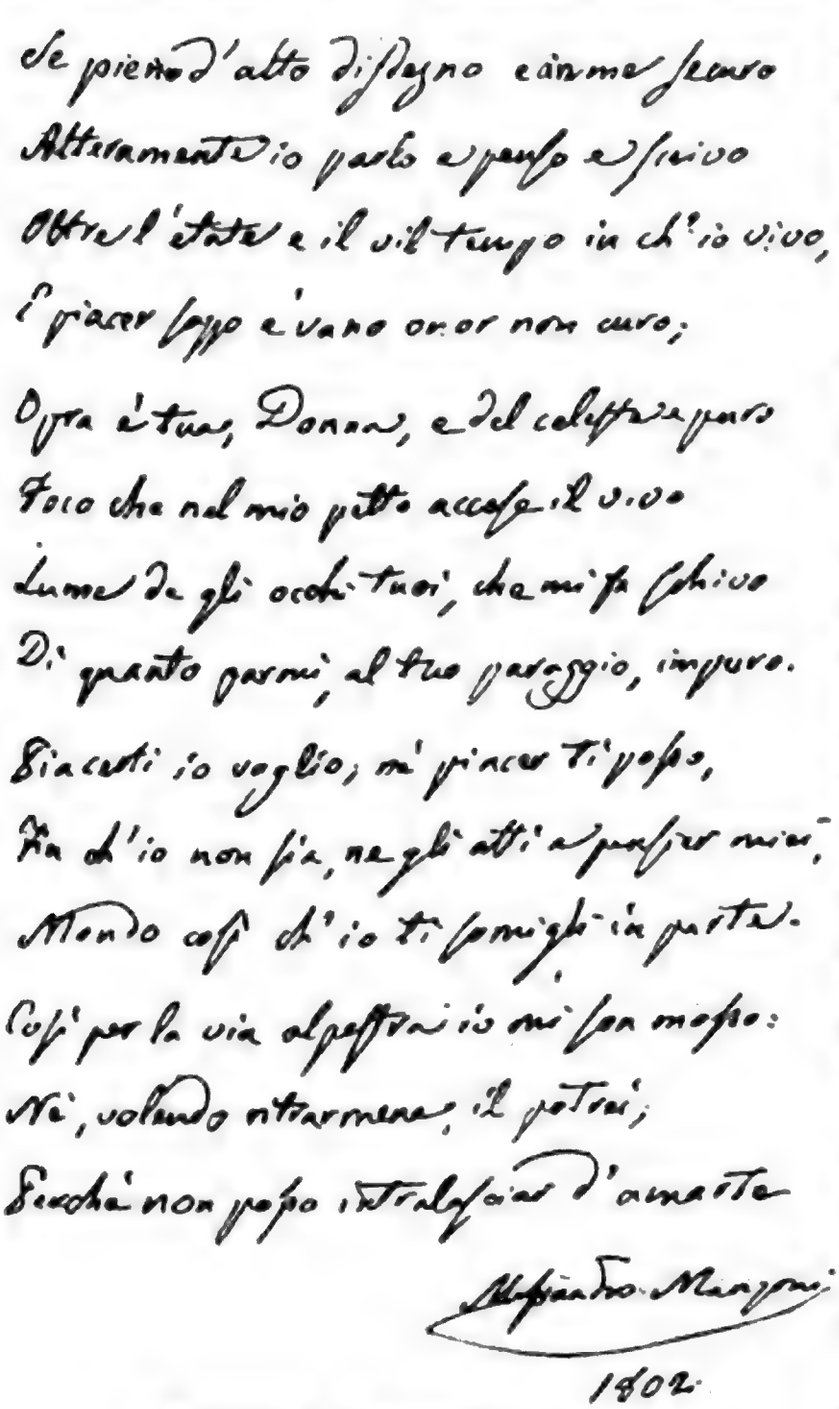
größere Beweglichkeit und individuelle Freiheit der deutſchen Kunſt gewinnen. Aber die ganze romantiſche Bewegung in Italien zielt doch mehr auf die Erneuerung in ſtofflicher und gedanklich-tendenziöſer Hinſicht, als daß ſie eine tiefe und große Revolution der künſtleriſchen Weltanſchauung heraufführte. Der ausgeprägte Individualismus der Charakterdarſtellung und des lyriſchen Ausdrucks, dieſe wertvollſten Errungenſchaften der germaniſchen Dichtung, werden nicht recht verſtanden. Man hält vielmehr noch immer feſt an der typiſch-geſtaltenden, ſentenziöſen und abſtrakten, der mehr verallgemeinernden und verſtandesmäßigen Kunſt des Klaſſicismus. Es fehlen die feineren pſychologiſchen Reize, und auch die Form iſt mehr eine ſchöne Außen- als eine lebendige Innenform.

Aleſſandro Manzoni.

In Ober-Italien, in der Lombardei, wo ſeit den Tagen der Völkerwanderung germaniſche Elemente die urſprüngliche Bevölkerung am meiſten durchſetzt hatten und wo man auch jetzt mit der deutſchen Bildung in innigerer Verbindung ſtand, regte ſich zuerſt der neue Geiſt und riß die Herrſchaft an ſich, als in Süd- und Mittel-Italien noch der Alt-Klaſſicismus ungeſtört weiterlebte. Der eigentliche Bahnbrecher der neuen Kunſt iſt der Mailänder Aleſſandro Manzoni (1785—1873). Die national-patriotiſchen und chriſtlichen Geſinnungen der Romantik vereinigen ſich bei ihm, und er träumt von der Wiederherſtellung Italiens unter der Führung Roms und der katholiſchen Kirche. In ſeinen Dramen behandelt er Stoffe der italieniſchen Geſchichte und ſucht wie der deutſche Klaſſicismus die „echte Antike“; die Form trägt antikiſierenden Charakter, und ſelbſt der griechiſche Chor taucht auch bei ihm wieder auf. Das verrät den vorwiegend lyriſchen Charakter dieſes Schauſpiels. Die Geſtalten bleiben blutlos, aber eine ſchwungvolle glänzende Odenpoeſie zeigt, wo bei Manzoni die eigentlichen

Digitized by Google

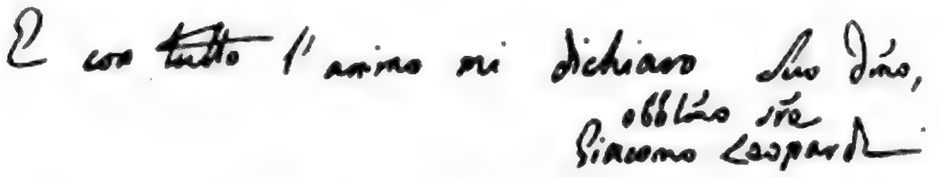
Wurzeln der Kraft liegen. Unter ſeinen Zeit- und Landsgenoſſen beſitzt er doch die reichſte Fülle künſtleriſcher Sinnlichkeiten und findet ſich an der Hand Walter Scotts von dem etwas blutloſen Klaſſicismus zu dem Realismus engliſchen Stiles hin. In ſeinem Geſchichtsroman aus dem 17. Jahrhundert „die Verlobten“ ſchuf er ſein reichſtes und lebenskräftigſtes Werk, und in der großartigen Schilderungskunſt ſteht die romantiſche Phantaſiekraft hier mit auf den lichteſten Höhen. Tommaſo Groſſi (1791—1853), vor allem Maſſimo d' Azeglio (1801 bis 1866), auch der Hiſtoriker Ceſare Cantù (1808) traten in ſeine Fußſtapfen und bauten den bürgerlich-realiſtiſchen nationalen Geſchichtsroman weiter aus, welchen F. D. Guerrazzi (1801—1873) in die Bahnen Viktor Hugo's und des franzöſiſchen Romanticismus mit ſeiner Vorliebe für das Groteske lenkte. Auch das Drama und die Lyrik des weichen und empfindſamen Silvio Pellico (1789—1854), Giovanni Berchet (1783—1851) und andere gehören in die Nähe Manzoni's, den



Wiedergabe eines Gedichtes von A. Manzoni
in der Handſchrift des Dichters. (S. Chavanne, a. a. O.)

Gianbattiſta Niccolini (1782—1861) als Dramatiker durch energiſchere Führung der Handlung und in theatraliſcher Hinſicht übertrifft.

Gegen das frommgläubige Chriſtentum Manzoni's führte Giacomo Leopardi (1798—1837) aus Recanati in der Mark Ancona, Sproß eines verarmten Adelsgeſchlechtes, die moderne Philoſophie ins Feld, und noch ſchärfer als bei jenem hat ſich bei ihm der neue Klaſſicismus ausgeprägt. Wie die großen italieniſchen Humaniſten der Renaiſſance war er auch ein ausgezeichneter Philologe, der ſeine Griechen und Römer gründlich kannte, und der Atem echter Renaiſſancelyrik weht uns aus ſeinen Pindariſchen Canzonen entgegen. Es ſteckt in ihnen noch viel begriffliches Weſen und es iſt eine ſchwere wuchtige Gedanken- und Reflexionslyrik, gedrungen und kräftig im Ausdruck, welche ihre Betrachtungen mit ſchönen und klaren Phantaſiebildern, Schilderungen und ähnlichem umrankt. Aber der Verſtand führt die Oberherrſchaft. Und immer grauer wird dieſe Dichtung, immer mehr reiner Gedankenausdruck, immer unſinnlicher, aber auch immer tiefer



Fakſimile der Unterſchrift von Giacomo Leopardi.
(S. Chavanne, a. a. O.)

in geiſtiger Hinſicht. Der Weltſchmerz der Zeit findet bei Leopardi den radikalſten Ausdruck. Philoſophiſche Erkenntniſſe, bittere materielle Not, ſchwere Krankheit, Verzweiflung über die politiſchen Zuſtände, alles kommt zuſammen, das ihm das Leben unerträglich macht. Und er hat dem Schmerz- und Leidensgefühl nichts entgegenzuſetzen: nicht den Heroismus, den Ichſtolz, die Kampffreude und die Leidenſchaft Byrons, nicht die ſinnliche Genußſucht Muſſets, nicht den Hohn und den Spott Heine's. Auch ſein nationaler Stolz, ſeine Freude an der großen Vergangenheit Italiens erliſcht, und er endet mit der vollen Verzweiflung und im ausgeſprochenen Nihilismus.

Aus Toscana, aus der Nähe von Florenz, kam ein leichterer und ein froherer Geſelle, Giuſeppe Giuſti (1809—1850). Um ſeine Lippen ſchwebt das echt-italieniſche ironiſch-ſatiriſche Lächeln, und er erinnert mit ſeinem guten Witz, mit ſeiner Laune und ſeinem ganzen volkstümlichen Weſen vielfach an Béranger. Unter den Vorkämpfern für die nationale Unabhängigkeit und Einheit Italiens und eine konſtitutionelle Verfaſſung ſteht er in erſter Linie. Die Politik bildet das große Thema ſeiner Poeſie, und er überſchüttet die herrſchenden Regierungsgewalten mit ſeinem beißendſten Spott, der in die geſchliffenſte Formenſprache ſich kleidet, in eine Form

ebenſo reich an Keckheit wie an Eleganz. Seine Gedichte wirken wie geiſtvolle Federzeichnungen und ſtellen eine Reihe der hervorſtechendſten Typen aus der damaligen italieniſchen Geſellſchaft dar.

In Spanien beginnt ſich in den Tagen der Franzoſenkriege ein neuer Geiſt zu regen, und auf blutigen Schlachtfeldern wächſt kraftvoll das nationale Gefühl heran, das, wie überall, ſo auch hier auf die Umgeſtaltung der Kunſt einwirkt. Der echte altfranzöſiſche Klaſſicismus, den noch Moratin vertrat und welcher mit tiefſter Verachtung auf die Poeſie Lope de Vega's und Calderons herabblickte, verliert jetzt allen Boden unter den Füßen, und mehr und mehr weckt man wieder die Erinnerung an dieſe, ſpricht mit Begeiſterung von ihr und ſucht in ihr Verſtändnis einzudringen. Aber bevor man von den theoretiſchen Erkenntniſſen bis zu einer wirklich innerlichen, neukünſtleriſchen Weltauffaſſung gelangt, das dauert natürlich noch eine geraume Weile. Im großen ganzen kennzeichnet der Geiſt der Schule von Salamanca die ſpaniſche Poeſie der erſten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Die germaniſchen Einflüſſe und die Einwirkungen der altnationalen Renaiſſancekunſt wachſen und nehmen zu, reichere Elemente des Volkstümlichen dringen ein. Aber man bricht keineswegs entſchieden mit dem Klaſſicismus. Die Dichtung erfaßt den neuen Geiſt vorerſt nur tendenziös und läßt ſich ſtofflich von ihm beeinfluſſen. Sie kommt ebenſowenig wie die italieniſche Poeſie über das Verſtandes- und Reflexionsweſen der alten Kunſt hinweg, das Philoſophiſch- und Patriotiſch-Deklamatoriſche, das Streben nach äußerer Formglätte und Eleganz. Auch die überlieferten Regeln und Geſetze des franzöſiſchen Klaſſicismus werden noch hochgehalten. Wie Chateaubriand, ſo legt auch der Spanier Juan Nicaſio Gallego noch eine Lanze für die ſteifen Theorien Boileau's ein, während doch ſchon ſeine Vorſtellungs-, Stimmungs- und Empfindungswelt von romantiſchen Elementen durchſetzt iſt.

Der Nachklaſſicismus, wie er namentlich durch Manuel José Quintana (1772—1857) vertreten wird, trägt einen mehr germaniſch-nordiſchen Charakter zur Schau und führt die Beſtrebungen von Melendez Valdes fort. Er bevorzugt das Inhaltliche und Gedankliche und pflegt eine philoſophiſch-didaktiſch-moraliſche Lyrik Schiller'ſchen Gepräges, kämpft für Freiheit und Humanität und alle hohen Ideale des Lebens, feiert die Natur und ſucht durch begeiſternde Reden den Patriotismus zu fördern. Die ſchwungvolle Renaiſſancelyrik Herrera'ſchen Stiles lebt bei Quintana wieder auf. Die Richtung Bautiſta's de Arriaza (1770—1837) ſucht dafür mehr die Ausbildung einer feinen und eleganten Formenſprache und erinnert ſich deſſen, was Italien einſt für die Formentwickelung der ſpaniſchen Kunſt im 16. Jahrhundert gethan hatte. Der fruchtbare Breton de los

Herreros (1810—1873) und ſeine moraliſierende Sitten- und Charakterkomödie, Anton Gil y Zarate, Serafio y Calderon und der aus deutſchem Blut ſtammende Juan Eugenio Hartzenbuſch vertreten das nachklaſſiciſtiſche Drama ſtofflich-nationalen Gepräges, das nach Lope de Vega und Calderon in gleicher Bewunderung hinüberblickt, wie in Italien der Nachklaſſicismus Dante neuerweckte. In den humoriſtiſchen Schriften Ramons de Meſonero ſtößt man auf Addiſon'ſche und Sterne'ſche Elemente. Der eigentlichen Romantik ſtellten ſich dieſe Nachzügler der Schule von Salamanca ſchroff und feindlich gegenüber. Aber bei Alberto da Liſta (1775—1848) und in den Dramen und Gedichten von Martinez de la Roſa (1789—1854) kommen dann kraftvoller die Phantaſieelemente zum Durchbruch; die Dichtung wird ſinnlicher und anſchaulicher, das bloß Reflektierende tritt zurück, und eine größere Beweglichkeit und Freiheit wird bemerkbar. Ähnlich wie Manzoni und Leopardi huldigen dieſe Geiſter einem Klaſſicismus, der ſchon reicher mit romantiſchen Elementen durchſetzt iſt, und immer ſtärker wachſen dieſe an, bis ein neuer Anſtoß vom Ausland herüberkommt und auch die letzten Reſte nachklaſſiciſtiſcher Kunſt zertrümmert.

Victor Hugo und die franzöſiſche Neuromantik, Byron und die peſſimiſtiſche Verzweiflungspoeſie überſchritten die Pyrenäen und riſſen die ſpaniſche und portugieſiſche Poeſie in neue Bahnen. Angel Saavedra, Herzog von Rivas (1791—1865), ging mit fliegenden Fahnen in das Lager der Jungen über, in dem die glänzendſten Talente zuſammenkamen: die dämoniſch-leidenſchaftliche Dichtung José de Eſpronceda's (1808—1842) teilt mit der Byron'ſchen das Gefühl der bitterſten Verzweiflung und des heroiſchen Trotzes, und ſie ſingt vom Bettler, vom Henker und vom Piraten, den Ausgeſtoßenen der Menſchheit, die ſich als Herren fühlen, weil ſie kein Geſetz über ſich haben, und den Haß, die Rache und die Vernichtung verkörpern. Viel Blut- und Leichengeruch weht aus den düſter-grauſigen Phantaſien Eſpronceda's hervor. Umfaſſender und vielſeitiger war José Zorrilla (1817—1893), der von ſeiner Nation geprieſenſte Poet des neuen Spaniens, der durch die Pracht ſeiner Einbildungskraft und den Zauber ſeiner Sprache und in ſeinen romantiſchen Dramen auch durch blendende Theatereffekte und wohlfeilere Mittel zum Lieblingsdichter des Volkes wurde. Wie die Victor Hugo'ſche Dichtung bewegt ſich auch die ſeine in ſcharfen Gegenſätzen und läßt in die bakchanaliſchen Feſtgelage Totengeläute hineintönen, miſcht das Furchtbare und Milde mit dem Süßen und Zarten, die Verzweiflung mit dem frommen Glauben und zaubert das ganze, bunte Schaugepränge mittelalterlicher Welt wieder empor. Eine Poeſie der glänzendſten Farben und von melodiöſeſtem Klange, freilich mehr blendend und berauſchend als ergreifend und von hohen, ideellen Werten. José de Caſtro und Jacinto Salas y Quiroga, ſowie Patricio de la Eſcoſura, welch letzterer den romantiſch-realiſtiſchen Geſchichtsroman in

die Litteratur ſeiner Heimat verpflanzte, gehören noch zu den hervorragendſten Vertretern der ſpaniſchen Hochromantik.

In Portugal ſtehen João Baptiſta de Almeida Garrett (1799 bis 1854) und Antonio Feliciano de Caſtilho (1800—1878) an dem Punkte, wo der Nachklaſſicismus in die Romantik übergeht. Dieſer überſetzte u. a. Goethe's „Fauſt“ und verſchiedenes von Shakeſpeare, während Almeida Garrett als der erſte entſchloſſen mit den Regeln brach und als Flüchtling in England und Frankreich in die Schule der Scott und Byron und der franzöſiſchen Neuromantiker ging, ohne daß er jedoch das Wilde und Geniale der radikalen Feuergeiſter mitmachen wollte. Schärfer traten dann Aleſſandro Herculano de Carvalho e Araujo (1810—1877) mit ſeiner Lyrik in die romantiſche Phantaſiewelt hinein und begründete den nationalen Geſchichtsroman Walter Scott'ſchen Gepräges, welchen Luis Agoſtino Rebello de Silva (1822) weiter ausbaute.

Wie die engliſche Poeſie in Nord-Amerika, ſo fand auch die portugieſiſche jenſeits des Meeres, in Braſilien, eine neue Heimſtätte. Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an weiſen die auf braſilianiſchem Boden entſtandenen Dichtungen hier und da eine lokalere Färbung auf, doch erſt, als ſich die politiſchen Unabhängigkeitsbeſtrebungen regten und die Kolonie vom Mutterlande loszukommen ſuchte, betont auch die Dichtung deutlicher einen wenigſtens äußerlich nationalen Charakter und ſchildert die braſilianiſche Natur, die Eroberungsgeſchichte und die Koloniſierung des Landes und zieht auch die Ureinwohner in den Kreis ihrer Schilderung. Mit der völligen Losreißung von Portugal (1822) beginnt dann für die Litteratur eine neue Entwickelungsperiode. In den erſten Jahrzehnten dieſes Jahrhunderts herrſcht eine Dichtung von chriſtlich-religiöſer, fromm-katholiſcher und patriotiſch-nationaler Tendenz, die mehr auf die Geſinnung als auf die Kunſt Wert legt. Mit dem Epiker und Dramatiker Gonçalves de Magalhães (1811—1882) bricht in den dreißiger Jahren die Romantik in die braſilianiſche Poeſie ein, und dieſe ſtellt ſich zugleich ganz auf den Boden des Nativismus. Magalhães, dem eigentlichen Begründer des braſilianiſchen Dramas, traten Antonio Gonçalves Dias (geb. 1823), der hervorragendſte Lyriker dieſer Periode, und Joaquin Manoël de Macedo (geb. 1820) als Romanſchriftſteller zur Seite. Den neueren Realismus, der ſeit 1870 zur Geltung gelangte, vertritt, kritiſch und poetiſch thätig, Sylvio Romero.

Der Realismus des 19. Jahrhunderts in der deutschen Litteratur.

Rückgang des künſtleriſchen und Vorherrſchaft des wiſſenſchaftlichen Geiſtes. Die Naturwiſſenſchaften. Die politiſchen Beſtrebungen. Der Aufgang des Socialismus. Umgeſtaltung der Poeſie. Der Realismus. Der ſtoffliche und tendenziöſe Realismus. Der äſthetiſche Realismus. Das „junge Deutſchland“. Heine. Gutzkow, Laube und die Schriftſtellerdichtung. Die Lyrik. Lenau, Freiligrath, Droſte-Hülshoff. Die politiſche Tendenzlyrik. Die Litteratur der fünfziger Jahre. Geibel. Die Goldſchnittlyrik und -Epik. Neuromantik und Archaismus: Scheffel, Jordan. Die Novelle: Heyſe, Storm, Keller, Meyer, Fontane. Der Roman. Der Geſchichtsroman. Der zeitgenöſſiſche Sittenroman: Freytag. Der Dorfroman. Die mundartliche Litteratur: Reuter. Das Drama. Das jungdeutſche Tendenzdrama. Das klaſſiciſtiſch-romantiſche Epigonendrama: Halm, Moſen. Das künſtleriſch-realiſtiſche Drama: Hebbel, Ludwig. Das zeitgenöſſiſche Sittenſchauſpiel und das Unterhaltungsdrama. Stillſtand der Entwickelung in den ſechziger und der Verfall in den ſiebziger Jahren. Die Münchener Dichterſchule und die Poeſie der Konventionalität und des Akademicismus. Die neuromantiſche Imitationsdichtung. Die peſſimiſtiſche und geſchlechtsſinnliche Zerſetzungspoeſie: Griſebach, Hamerling. Der Verfall des Dramas. Lindau. Neuer Aufſchwung. Wildenbruch. Anzengruber. Der Roman der ſechziger und ſiebziger Jahre. Der Tendenzroman: Spielhagen. Der Geſchichtsroman. Die Novelle. Der deutſche Humor.

Weder die helleniſche, noch die mittelalterliche Romantik, weder die Götter Griechenlands, noch die Genien eines frommen Kinderglaubens, nicht Rationalismus und nicht Myſticismus hatten den Geiſt befriedigen können. Die Ruhe eines neuen Glaubens war von der Menſchheit nicht gefunden worden und das Gefühl einer großen Leere und tiefen Trauer hatte zuletzt die beſten Geiſter ergriffen und im Weltſchmerz und Peſſimismus ſich Bahn gebrochen. Im großen ganzen blieb man bei Kant ſtehen. Sein Kriticismus wird zur eigentlich herrſchenden Weltanſchauung des 19. Jahrhunderts. „Und ſehen, das wir nicht wiſſen können“, bekennt dieſes: „Ignorabimus“. Es beſitzt nur geringe religiöſe Bedürfniſſe und blickt, was ſchlimmer iſt als Voltaire'ſcher Haß, dem Chriſtentum teilnahmslos und gleichgiltig ins Angeſicht. Von der Erbſchaft des 18. Jahrhunderts hütet es am getreueſten den Moralismus, und der Vorwurf der Unmoralität iſt jetzt ein viel ſchwererer als der Vorwurf der Unreligioſität. Die Kant'ſche Ethik darf man wohl als die herrſchende anſehen. Doch fehlt es nicht an der Unterſtrömung des ſogenannten Immoralismus.

Kants Kriticismus hatte eigentlich ſchon dem Zeitalter des metaphyſiſchen Denkens ein Ende gemacht, und es blieb nur noch ein Schritt zum Poſitivismus hin zu thun, den der Franzoſe Auguſte Comte (1798 bis 1857) begründete. Das neue Denken, ſo lehrt er, ſoll allein auf beobachteten und wiſſenſchaftlich erkannten Thatſachen aufbauen, und die Sociologie, die Wiſſenſchaft von den Beziehungen der Menſchen zu einander, iſt die Summe aller Wiſſenſchaften. Damit verzichtete die Philoſophie auf alle Wanderungen in die Regionen eines Überſinnlichen hinein und richtete ſich ganz auf der Erde unter den Wirklichkeiten ein.

Mit ihm tritt die europäiſche Bildung in das Zeitalter der Blüte der realen Wiſſenſchaften ein. Ahnend war hier die deutſche Poeſie, verkörpert in Goethe, vorangegangen. Die Natur näher erkennen und verſtehen zu lernen durch reine Beobachtung und Unterſuchung, durch das Experiment und die Zuſammenſtellung der Thatſachen wird jetzt wieder zum innerſten Bedürfnis. Der reine Wiſſenstrieb überflügelt das religiöſe, philoſophiſche und auch moraliſche Beſtreben. Alexander von Humboldt führt den Reigen der großen Naturforſcher an, indem er zuerſt einmal in großen Zügen, die Summe der Erkenntniſſe zuſammenfaſſend, zeigt, was die Menſchheit vom Kosmos weiß. Und dann folgt ein langer Zug von Entdeckern: Liebig, Kirchhoff und Bunſen, Robert Mayer, der Entdecker des Geſetzes von der Erhaltung der Kraft, Helmholtz, der Phyſiologe Johannes Müller. Schleiden und Schwann erkannten in der Zelle die Grundform alles Organiſchen, aber keine andere Lehre bedeutete ſo viel, ſchnitt ſo tief in das Geiſtesleben der Menſchheit ein, wie die Charles Darwins, welcher die auch von Herder und Goethe ſchon geahnte Entwickelungstheorie mit erſten ſicheren Gründen belegte. Hier war der Eckſtein einer ganz neuen Weltanſchauung gegeben, deren weiterer Ausbau noch ganz unabſehbar iſt und die Religion und Moral und alle Wiſſenſchaft in andere Bahnen zu lenken vermag. Eine Großthat der Erkenntnis war jetzt geſchehen, die ſich der Newtoniſchen an die Seite ſtellen durfte.

Ein Zeitalter der Naturwiſſenſchaft hat man dieſes Jahrhundert mit Recht genannt. Dieſe geht führend voran. Ihr Aufſchwung aber kommt dem Leben zu gute. Mit der Theorie geht die Praxis Hand in Hand, mit der Entdeckung die Erfindung. Ingenieure und Techniker erſcheinen. Eiſenbahnen und Telegraphen geben der Erde ein verändertes Ausſehen. Groß und wunderbar ſind die Umformungen wie jene, welche dem Mittelalter ein Ende machten. Seit drei Jahrhunderten war ſo Entſcheidendes nicht geſchehen wie in dieſem Zeitalter der Maſchinen.

Der ſtreng auf das Irdiſche gerichtete Erkenntnistrieb kommt auch den eigentlich humanitären Wiſſenſchaften zu gut. Tiefer dringt die Geſchichtsforſchung in das Verſtändnis der Vergangenheit, des Entſtehens und Vergehens der Kulturen, der Zuſammenhänge materieller und geiſtiger Entwickelungen ein, ob ſie nun in den Wegen der Ranke oder der Buckle und

Taine einherschreitet. Der Spaten des Gräbers legt wieder die altägyptische, babylonisch-assyrische und altpersische Welt offen, und in klareren Umrissen steigt die indische empor. Enger schließt der erleichterte Verkehr die Völker aneinander, entlegenste Gebiete, die dunkelsten Teile der Erde werden von der Geographie erschlossen, und die Erforschung der Außenzustände, sowie der seelischen Beschaffenheit der sogenannten Naturvölker zerstört die Rousseau'schen Träume von dem paradiesischen Leben im Urzustande: aber die Erkenntnis von der Natur des Menschen, von der Entwickelung des Geisteslebens, von der Entstehung der Religionen, der Civilisation überhaupt, werden von dieser Ecke aus aufs reichste befruchtet. Alle Zeiten hatten bisher das „goldene Alter" in der fernsten Vergangenheit gesucht und die ersten Menschen als die glücklichsten angesehen; damit ist es nun vorbei, und ein thaten- und arbeitsfrohes Jahrhundert ersetzt — die Geister zum mutigen Schaffen anspornend — die romantischen Vergangenheitsträume durch die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft.

Die nationalen Ideale ringen sich unter schweren Kämpfen immer siegreicher empor, und die widerstrebenden Regierungen werden von den Völkern zuletzt gezwungen, selber das Banner des Einheitsgedankens zu entfalten. Deutschland und Italien finden die gesuchte, äußere, politische Einheit, und damit kommt die Bewegung an einer Stelle zum Abschluß. Aber die äußere, politische Einheit ist ohne Wert und Dauer für eine Nation, die nicht auch nach der inneren, socialen Einheit, nach der Überwindung der Standes- und Klassengegensätze strebt. Der nationale Gedanke war gegangen und ging Hand in Hand mit den Bestrebungen des bürgerlichen Liberalismus. In den langwierigen Kämpfen des dritten Standes gegen Königtum und Aristokratie kam es noch einmal zu revolutionären Zusammenstößen; das Bürgertum siegt und erobert sich seinen Anteil an der Regierung. Die Frucht des Sieges des Bürgertums ist aber für Deutschland und Italien die nationale Einheit. Und schon erscheint hinter dem dritten Stand der vierte, und eine neue Menschenwelle dringt aus der Tiefe hervor und fordert Anteil an der Kulturarbeit, an Besitz und Bildung, von denen sie bisher abgesperrt war.

Bereits Aristoteles hatte es ausgesprochen, daß es keiner Sklaven mehr bedürfe, wenn die Arbeit der Hände durch Maschinenarbeit ersetzt werden könne. Jetzt nun scheint die Möglichkeit geboten, die Menschheit von der Arbeit des sauren Schweißes mehr zu entlasten, und der weiße Sklave rüttelt an seinen Fesseln. Die Sociologie wird gleich vor die größten Aufgaben gestellt und schickt sich an, sie zu lösen. Auguste Comte's positive Philosophie war aus dem Kreise der Jungen hervorgegangen, die sich um den schwärmerischen Idealisten, den Grafen Claude Henri de Saint Simon (1760—1825), geschart hatten und die alten, socialistisch-kommunistischen Gedanken wiedererweckten, die Charles Fourier (1772—1873), der eigentliche Stifter des modernen Socialismus, für die Emancipation des

vierten Standes verwertete. Das Phantaſtiſche des älteren Socialismus weicht dann mehr und mehr zurück, und ein praktiſch-realiſtiſcher Geiſt hält ſeinen Einzug, namentlich als ſich eine ſtreng-wiſſenſchaftliche Nationalökonomie in den Dienſt des ſocialen Gedankens ſtellte. In der naturwiſſenſchaftlichen und der ſocialen Bewegung, welch letztere mit der politiſch-wirtſchaftlichen Freiheitsbewegung der Arbeiterwelt eng verknüpft, aber nicht mit ihr eins iſt, ſondern immer weiter über ſie hinausgeht, kommt der eigentlich neue Geiſt des Jahrhunderts am deutlichſten zum Ausdruck. Von hier aus empfängt dieſes vor allem Charakter und Farbe.

Mit der Umformung des Geſamtgeiſteslebens geſtaltet ſich auch die Poeſie um. An die Stelle des Schlagwortes Romantik, welches die erſten Jahrzehnte beherrſchte, tritt ein anderes, und dieſes lautet Realismus. Die Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühle ſind wieder zum Durchbruch gekommen, der Sinn, der ſich auf das Nächſte und Praktiſche richtet. Man will ſich in ſeinen vier Wänden wohnlich einrichten und läßt ſich an dem genügen, was vorderhand zu bekommen iſt. Die großen, idealen Forderungen ſargt man ein, um die Tagesideale verwirklichen zu können. Unter dem Feldgeſchrei „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ hatte das Bürgertum zuerſt Sturm gelaufen: aber es fühlte ſich genug beglückt, als es zuletzt ſeine konſtitutionelle Verfaſſung in der Taſche hatte. Es ſchwärmte im Anfang von der Verbrüderung aller Völker, doch es ließ ſich am Ende auch an der nationalen Einigkeit nach außen hin genügen. Die realen Wiſſenſchaften übernehmen die großen, geiſtigen Aufgaben, aber die Dichtung hat vorläufig noch keinen großen Gewinn von ihren Errungenſchaften. Alles iſt noch zu neu und zu jung und vorläufig nur mit dem Verſtande angeeignet, noch nicht zum Gefühl, noch nicht zum ſicherſten Beſitztum geworden. Die älteren Ideale jedoch haben an Begeiſterungskraft eingebüßt.

Der praktiſche Nützlichkeitsſinn der Zeit führt ohne Frage vielfach zu einer Verengung des geiſtigen und künſtleriſchen Horizontes.

Die Litteratur ſteigt in die Kämpfe des Tages herab und miſcht ſich in den Streit der politiſchen und ſocialen Parteien hinein. Sie weiß ſo gut wie nichts mehr von der reinen Ätherhöhe der Ideenwelten, wo die Kunſt Goethe's und Schillers zu Hauſe war. Der Menſchheitsführer iſt zum Agitator geworden. Das Hoheitliche und Schwungvolle, das Reiche und das Tiefe iſt geſchwunden, geſchwunden die mächtige Phantaſie- und Gefühlserregung. Wieder überwuchert eine tendenziöſe Schriftſteller- und Zeitungspoeſie, die auch von neuem zur Proſa greift und am zweckmäßigſten im Roman und im geſellſchaftlichen Sittendrama ſich äußert. Die Schönheit des Verſes wird jetzt nur noch in der äußerlichen Korrektheit, in der Eleganz und Gewandtheit und in einem ſinnfälligen Wohlklang geſucht. Sie iſt glatt, aber auch charakterlos. Mehr oder weniger miſcht ſich dieſer tendenziöſe Realismus mit den Nachklängen des Klaſſicismus und Romanticismus.

Das Epigonentum und der Eklekticismus treten immer ſchärfer, immer verknöcherter, immer geiſt- und ſeelenloſer hervor, und die echten, künſtleriſchen Fähigkeiten, die Kraft der Anſchauung und der Geſtaltung ſind auch hier in einem deutlichen Schwinden begriffen. Im allgemeinen erinnert die Zeit an die Tage der Voltaire und Diderot, da die alte, franzöſiſch-klaſſiciſtiſche Kunſt langſam abſtarb und die germaniſche Humanitätspoeſie aus der bürgerlich-realiſtiſchen Tendenz- und Schriftſtellerlitteratur ſich allmählich herauf entwickelte.

Auch jetzt kann man ein Neues ſich regen und entfalten ſehen. Deutlich läßt ſich ein Weg verfolgen, der mitten durch die Litteratur des äußeren Formalismus, des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums und des äußerlichen, des tendenziöſen Realismus dahinführt. Auf ihm ſchreitet eine Kunſt des innerlichen, des künſtleriſchen Realismus einher. Eine kalte, ſcharfe und trockene, ſtrenge und herbe Poeſie, welche wie die Tendenzdichtung ſich eng an das Zeitgenöſſiſche und Moderne, ſowie an das Heimiſche anlehnt und nur geſtalten will, was ſie mit eigenen Augen geſehen hat. Damit wendet ſie ſich gegen den Vergangenheitskultus der Romantik und gegen alles Schwärmeriſche und Phantaſievolle, gegen das idealiſtiſche Träumerweſen, den Zeit- und Weltflüchtigkeitsſinn der letzten groß entfalteten Kunſt. Auch ſie vermag noch keine mächtigen Gedankenwelten aufzubauen, und ihr geiſtiger Geſichtskreis iſt ein beſchränkter. Die Seele eines wiſſenſchaftlichen Zeitalters lebt in ihr. In kalter und ruhiger Beobachtung ſteht ſie den Erſcheinungen gegenüber. Sie durchforſcht ſie mit dem Seziermeſſer in der Hand und geht auf die ſchärfſte Analyſe aus. Sie möchte tiefer und lebendiger die Dinge durchſchauen, reicher geſtalten als die Kunſt irgend einer Vergangenheit. Alle ihre Sinne ſind angeſpannt, und wie mit neuen Sinnen möchte ſie die Welt in ſich aufnehmen. Das Kennenlernen, die Erkenntnis, nicht die Beurteilung, Wertſchätzung und Idealbildung ſteht ihr im Vordergrund. Die Renaiſſancepoeſie war vor allem eine Phantaſiepoeſie geweſen und die des 17. Jahrhunderts eine Verſtandesdichtung. Dann ging im 18. Jahrhundert eine Gefühlsdichtung empor, und noch immer ſteht unſere Zeit unter dem Banne der Anſchauung, daß das eigentlich Poetiſche, das Weſen aller Poeſie im Gefühlsausdruck beruhe. Dieſer aber tritt in der neuen realiſtiſchen Kunſt ſtark zurück. Letztere legt auf das eigentliche Erbe des Goethe'ſchen Geiſtes Beſchlag, nicht jene Goethe nachahmende Poeſie, die ihn äußerlich kopiert. Sie bekennt mit ihm, daß die Erkenntnis der Natur der Anfang und das Ende aller Weisheit ſei. Und dadurch wird ſie zu einer Empfindungspoeſie. Die ſinnliche Empfindung, dieſes Erſte und Elementarſte, mit dem wir die Erſcheinungen in uns aufnehmen, die Nervoſität wird jetzt zur eigentlich treibenden Kraft. Wir ſtoßen auch hier auf eine Kunſt des objektiven Realismus, der auf die Schilderung der Außenwelt ausgeht und auf einen ſubjektiven Realismus,

der das Auge auf die Innenwelt gerichtet hat. Der französische Roman Balzacs und der Balzacschen Schule tritt in dieser Zeit die gleiche Rolle, wie im vorigen Jahrhundert der englische Roman der Fielding, Sterne und Goldsmith; in Deutschland aber prägt sich der neue Geist zunächst am deutlichsten bei Otto Ludwig und noch klarer bei Hebbel aus.

Die Julirevolution hatte dem bürgerlichen Liberalismus und Demokratismus, sowie auch der religiösen Aufklärung von neuem Luft gemacht, und die Welt der höheren Bildung wird zum großen Teil wieder von politisch- und religiös-revolutionären Ideen leidenschaftlich ergriffen. Das „junge Deutschland", das seit 1830 auf dem Schauplatz erscheint, ist ein Geschlecht von Zeitungsschriftstellern, Politikern und Agitatoren, voll starken Gegenwartssinnes, welches die augenblicklich herrschenden staatlichen und gesellschaftlichen Zustände umgestalten, praktisch wirken und eingreifen will. Um Kleineres zu erreichen, sieht es von den höchsten Menschheitsidealen ab. Damit kehrt es wieder zu der bürgerlichen Kampf- und Tendenzlitteratur vor den Tagen des Goethe-Schiller'schen Klassicismus zurück. Es versteht auch nicht mehr die rein auf das Künstlerische und Ästhetische gerichteten Bestrebungen der Hochromantik, die „zwecklose" Phantasiefreude, den Stimmungs- und Gefühlsrausch, sowie die bloße Gestaltungslust der älteren Kunst. Ihm sind die Meinungen und Anschauungen, die Überzeugungen das eigentlich Entscheidende, und es verlangt von der Dichtung, daß sie die Zinne der Partei besteige. Die Romantik hatte vor allem Goethe auf den Schild erhoben und sah geringschätziger auf Schiller herab, diese Zeit hingegen feiert in Schiller den Freiheitssänger, den Dichter einer klaren, leicht faßlichen Gedanklichkeit, während sie den Geheimrat und den Minister Goethe als einen „Volksfeind" ansieht, als einen kühlen und vornehmen Aristokraten und herzlosen Egoisten. Der politische Agitator begreift nicht den Mann, dem die Kunde vom Ausbruch der Julirevolution weniger wichtig dünkt als eine naturwissenschaftliche Erkenntnis Geoffroy St. Hilaire's, welche der Darwin'schen Entwickelungslehre Bahn brach. Bei Ludwig Börne (1786—1837), dem satirisch-witzigsten und leidenschaftlich-überzeugtesten Vorkämpfer des bürgerlichen Demokratismus, prägt sich mit am deutlichsten diese Gesinnung aus. Das eigentlich-künstlerische Verständnis ist schwach und auch die litterarische Kritik stellt sich in den Dienst der Politik.

Auf der Grenzscheide zwischen alter und neuer Dichtung steht Heinrich Heine (13. Dezember 1797 bis 17. Februar 1856), eine der ausgesprochensten litterarisch-künstlerischen Charaktergestalten unseres Jahrhunderts, der allem, was er geschrieben, den Stempel seiner Besonderheit aufs deutlichste aufgedrückt hat. Der weltschmerzliche Pessimismus der

Byron, Muſſet und Leopardi und die ganze Zerriſſenheitsſtimmung der Zeit haben ſich bei ihm zum entſchiedenen Nihilismus geſteigert, der faſt nur noch an der Zerſtörung ſein Gefallen findet. Das Ernſte, Poſitive und Ideale, das Heroiſche und Titaniſche, das Tieferbegründende der Byron'ſchen Natur darf man bei ihm nicht mehr ſuchen. Heine gehört weit mehr zu den Aretin-Erſcheinungen. Er pocht nicht wie der engliſche Dichter ſtolz

Heinrich Heine. Jugendbildnis.

auf ſein Ich und wird ſich nicht wie Prometheus an einen Felſen anſchmieden laſſen. Er hält von der ganzen Welt nichts, aber auch nicht viel von und auf ſich ſelber. Er iſt ſo durch und durch Oppoſitionsmenſch, daß er auch mit ſich ſelbſt fortwährend in Oppoſition liegt und mit derſelben Freude, wie andere Neſter, ſo auch das eigene beſchmutzt. Ihm iſt nicht wohl, wenn er nicht auch ſeine Götterbilder, die Ideale, die ihn noch erwärmen und reizen können, einmal gründlich zu Karrikaturen verzerrt und dem Gelächter preisgiebt. Mit einem Fuße ſteht er noch auf dem Boden der Romantik. Er hat noch ſtarke, äſtheticiſtiſche Neigungen, und mehr

intereſſiert ihn, wie er etwas ſagt, als was er ſagt. Seine religiös- und politiſch-liberalen Ideale ſind ihm nicht ſo heilig, und er nimmt es keineswegs mit ihnen ſo ernſt wie mit den künſtleriſchen. Die wahren Gottheiten, die er immer anbetet, ſind der Stil und der Witz. Ihnen opfert er alles. Für einen Witz ſchlägt er auch ſeine ſchönſten Überzeugungen tot. So aber gerät er ebenſo wie ſein Gegner Platen ſtark in den Formalismus hinein. Im „Buch der Lieder“ iſt eine raffinierte Koketterie das Weſentliche. Die Vorſtellungs- und Stimmungswelt der deutſchen Romantik, welche ſich an das Volkslied anlehnte, herrſcht hier noch vor. Und eine gewiſſe weiche und träumeriſche Sehnſuchtsſtimmung blieb ihm treu und klingt dann und wann immer wieder aus dem ſchrillen Hohngelächter hervor. Aber das Friſche und Herzliche, das echt Naive und Natürliche bleibt ihm doch innerlich etwas ganz Fremdes. Er iſt ſelbſt nicht in ſeinen Gefühlen ergriffen und kann daher auch nicht ergreifen. Da trifft man denn auf viel Süßliches und Weichliches, Gemachtes und Erkünſteltes. Seine Liebeslyrik beſitzt lange nicht mehr das Umfaſſende und Vielfältige der Goethe'ſchen Poeſie. Sie wiederholt fortwährend einige wenige Töne. In Inhalt und Form zeigt ſich als das Beherrſchende eine ſtarke Monotonie, die notwendigerweiſe zur Manier führt. Über dieſe Einförmigkeit ſucht er dann durch raffinierte Koketterien hinwegzuführen, durch zierliche Rhythmen und klingelnde Worte. Er ſteht dem deutſch-romantiſchen Gefühlsweſen fremd gegenüber, ſpielt mit ihm und verſpottet es. So gelangt er zu ſcharfen Gegenſätzen, und dieſe reizen ihn mit am meiſten. Sein nihiliſtiſches Weſen kommt bald zum Durchbruch. Aber wenn er dann eine poetiſche Stimmung plötzlich in einen proſaiſchen Witz enden läßt, dann zeigt ſich, wie plump und roh, wie hart und ſcharf ſeine beiden Naturen noch nebeneinander ſtehen. Der alte Heine, der wilde, verwüſtete Dichter, der auf ſeiner Matratzengruft bald in düſtere Klagen, bald in Flüche und Verwünſchungen

Friedrich Hegel.

ausbricht und in grellen Cynismen ſich Luft macht, ſteht als Künſtler höher als der Sänger des „Buches der Lieder“. Es liegt keine Schminke mehr auf ſeinem Geſicht. Die nihiliſtiſche Wut und Verzweiflung verſchmäht die Lüge der Sentimentalität und Gefühlsſchwärmerei, mit welcher der junge

Karl Gutzkow.

Heine die Welt und auch ſich ſelber zu täuſchen ſuchte. Der Romantiker iſt jetzt ganz Jungdeutſcher geworden. Die Tagesſatire, die grimmige Verſpottung der politiſchen, geſellſchaftlichen und litterariſchen Zuſtände nimmt den erſten Platz ein. Der Tag wird es auch fortſchwemmen. Dazwiſchen Laute tieferen und allgemeineren, menſchlichen Elends. Hier, wo der Dichter

wahr iſt, ſchwindet auch all das Gemachte und Kokette. Und das raffiniert Formſpieleriſche weicht einer Formloſigkeit, die aber ſehr viel Kraftvolleres an ſich hat. Die deutſche Poeſie ſteht wieder auf der Stelle, wo ſich der Vers in die Proſa auflöſt und ganz in Trümmer geht.

Mit den Männern des eigentlichen „jungen Deutſchlands“, Karl Gutzkow (1811—1878), Heinrich Laube (1806—1884), dem Äſthetiker und Kritiker Ludwig Wienbarg, Theodor Mundt, Guſtav Kühne, gelangte dann die ausgeſprochene Schriftſteller- und Proſapoeſie zur Herrſchaft, in welcher die Tendenz die Kunſt überwuchert. Die dichteriſche Geſtaltungskraft ſteht hier ſehr niedrig, und geiſtreiche Leitartikel, Feuilletons und Räſonnements über alle möglichen politiſchen und religiöſen Fragen der Zeit müſſen den Mangel daran erſetzen und eine trockene Verſtändigkeit herrſcht vor. Die Philoſophie Hegels (1770-1831) mit ihrer ſtarren Vernünftigkeit, welche kein Ich gelten ließ, ihrer kalten Begrifflichkeit und jonglierenden Dialektik beherrſcht dieſe Zeit und erklärt auch das Blutloſe und Unſinnliche der Poeſie. Hegel hatte konſervative Politik getrieben, ſeine Schüler Arnold Ruge und Echtermayer verwerteten ſeine Philoſophie für den liberalen Radikalismus. Auf letzterem fußt auch der Roman und das Drama des jungen Deutſchlands. Im Anfang kämpft es gegen die herrſchende bürgerliche Moral und tritt, Beſtrebungen des Sturmes und des Dranges und der erſten Romantik aufnehmend, für die Emancipation des Fleiſches, für die Rechte der Sinnlichkeit, für freie Liebe u. ſ. w. ein. Später macht es ſeinen Frieden mit der Geſellſchaft, aber die Tendenz der moraliſchen Belehrung tritt dann um ſo ſchärfer hervor. Die Erörterung politiſcher, ſocialer und religiöſer Zeitfragen macht das eigentliche Lebenselement dieſer Kunſt aus, und kraft der Vernünftigkeit ihres Weſens fühlt ſie ſich auch wieder inniger mit dem franzöſiſchen Geiſt verwandt, und die weſtliche Litteratur übt von neuem einen ſtärkeren Einfluß aus.

Laube.

Es trat deren durch lange Überlieferung und längere Kultur erworbene schriftstellerische Überlegenheit hervor, das Geschick, geistreich, elegant und leicht faßlich den Gedanken für das allgemeine Verständnis darzulegen, die Kunst der Konversation und der rhetorisch-theatralische Sinn, welcher mehr die Wirkung als die Sache selber ins Auge faßt. Der umfassendste und reichste, gelehrteste und tiefste Geist des jungen Deutschlands ist Karl Gutzkow. Wie Lessing, an den er in vielem erinnert, beherrscht er kraft seines kritischen Verstandes noch ein Stück Kunst, aber er würde mehr beherrschen, wenn seine Reflexionspoesie tiefer ginge und wie die Lessing'sche reichere neue und positive Ideale vor sich sähe und nicht so in der Verneinung, in der Skepsis stecken blieb. Je mehr seinem Wesen das geschlossen Einheitliche und der feste Mittelpunkt abgehen, desto mehr sucht sein Ehrgeiz das Breite und Viele und zersplittert sich dabei in Inhalt und Form. Das kritisierende und räsonnierende Tendenzdrama des jungen Deutschland kommt als Versdrama aus der Nachahmung Schillers hervor, während es als Prosa-Sittenschauspiel das bürgerlich-moralische Familiendrama des 18. Jahrhunderts fortsetzt und Hand in Hand mit dem Scribe'schen Lustspiel geht. In Gutzkows „Uriel Acosta" steht es am höchsten, während der durch und durch nüchterne und trocken-staubige Laube als Dichter kaum etwas bedeutete und auch als Romanschriftsteller schon vergessen ist. Der Gutzkow'sche Tendenz-, Gesellschafts- und Sittenroman hingegen wird, wenn er auch nur noch vom Historiker gelesen wird, doch als eine Entwickelungsform in der Litteraturgeschichte eine Stellung behaupten.

Nikolaus Lenau.

Die Lyrik nimmt denselben Charakter an wie das Drama. Das Politisch-Tendenziöse, die Kampfesstimmungen der vormärzlichen Zeit beherrschen sie. Das Bilden wird auch hier durch das Reden überwuchert. Der Leitartikel und der begeisternde Toast, der die Teilnehmer einer Versammlung zum Kampf für Wahrheit, Freiheit und Recht auffordert, setzt sich in Verse um von hohem Pathos und glänzender, bilderreicher Diktion, welche, wie einst die schwungvolle Lyrik Körners, wesentlich die Art Schillers fortsetzt. Die

künſtleriſch bedeutendſten Dichter ſtehen auf der Übergangsſtufe von der Romantik zum tendenziöſen Realismus. Der ungariſch-deutſche Edelmann Nikolaus Lenau (1802—1850) trägt einen Dichter und einen Proſaiker in ſich. Der Dichter webt noch in jener Stimmungs- und Gefühlswelt der jüngeren Eichendorff'ſchen Romantik. Die Natur macht er zum Spiegelbild ſeines Innenlebens, das von tiefſter und düſterſter Melancholie beſchattet wird. Neben dieſe rein lyriſche Stimmungspoeſie voll unmittelbarer Geſtaltungskraft tritt eine Gedanken- und Reflexionsdichtung, die oft zu höchſtem Schwung und Pathos ſich ſteigert, aber plötzlich zuſammenbricht und einem echt jungdeutſchen Proſaismus,

Annette von Droſte-Hülshoff.

einem nüchternen, nackten und bloß verſtändigen Meinungsausdruck Platz macht. Lenau iſt voller Unruhe und Zerriſſenheit und wird von religiöſer Skepſis und frömmerer Gläubigkeit hin und her geworfen; Genialität und Philiſtroſität wohnen bei ihm nebeneinander. Ferdinand Freiligrath (1810-1876) beſitzt mehr Sinn für die Außenerſcheinung der Dinge, und er drängt mehr nach einer objektiven als nach einer ſubjektiven Kunſt hin. Nicht die Stimmung ſucht er, ſondern die maleriſch-realiſtiſche Schilderung. Er verſteht ſich auf die Zeichenkunſt, und ſein Auge iſt voller Farbenfroheit. Jene engliſch-franzöſiſche Romantik, welche mit ihrer Phantaſie der Wiſſenſchaft vorauseilte und als Geſchichte Wirklichkeitsbilder der Vergangenheit gab, als Geographie in den Orient reiſte, bildet den Ausgangspunkt ſeiner Poeſie, die vieles mit der Victor Hugo'ſchen gemeinſam hat, auch die Keckheit des Rhythmus und des Reimes, das Pathos und die Rethorik. Doch birgt ſie nur wenige ideelle Elemente. Auch die revolutionär-politiſche Tendenzlyrik Freiligraths übertrifft an ſinnlicher Anſchauungskraft und phantaſievoller Bildlichkeit bei weitem die der übrigen Freiheitsſänger. Als ſeine nächſte Geiſtesverwandtin und auch durch Landsmannſchaft ſteht ihm das weſtfäliſche Edelfräulein Annette von Droſte-

Ja, fest am Herzen halten wir,
Fest bis zu jenem Ende!
Der Herr spricht uns Trost zu,
Da nennen Herzen spricht: „Mourir,
Mourir pour la patrie!“:
Glück auf! Es ist ein herrlich Los,
Es ist ein stolzes Schicksal —
„Allons enfans,“ — Mourir, mourir,
Mourir pour la Patrie!“

Ferdinand Freiligrath

Hülshoff (1797—1848) nahe. Nur daß sie sich mit ihren politischen und religiösen Überzeugungen im Lager der konservativen Parteien aufhält. Ihr realistischer Sinn ist noch schärfer als der Freiligrath'sche, vor allem, da

Georg Herwegh.

ſie feſteren Boden unter den Füßen behält und, ſtatt in den Orient zu eilen, ihre nächſte Heimat, die einſamen Heiden des Münſterlandes, mit ganz intimer Beobachtungskunſt ſchildert. In dieſer Poeſie, welche auch geſpenſtiſchen Spuk geradezu mit wiſſenſchaftlicher Erkenntnisluſt, mit geſpannteſten Empfindungsnerven und mit der objektivſten Ruhe betrachtet, ſteckt ſchon ein gut Stück neueſter Dichtung.

Die eigentliche Tendenzlyrik der vierziger Jahre, die revolutionäre Leitartikel- und Feuilletonpoeſie, kann künſtleriſch nicht größeres Intereſſe erwecken als die frühere patriotiſche Kriegsdichtung Körners, Arndts und die Burſchenſchaftspoeſie. Georg Herweghs (1817 bis 1875) glänzende Rethorik und Schiller'ſches Pathos, kurzes Wort und kurzer Sinn ſchlug am kräftigſten in die politiſch erregten Geiſter ein, während die geiſtreich-feuilletoniſtiſche Poeſie des Grafen von Auerſperg, der ſich als Dichter den bürgerlichen Namen Anaſtaſius Grün (1806-1876) beigelegt hatte, auch manches Naive, Friſch-Sinnliche und Farbenfreudige an ſich hat. Franz Dingelſtedt (1814-1881), Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 bis 1874), der ganz leichte, ſangbare, doch auch recht ſeichte patriotiſche Lieder für den breiteſten Geſchmack dichtete,

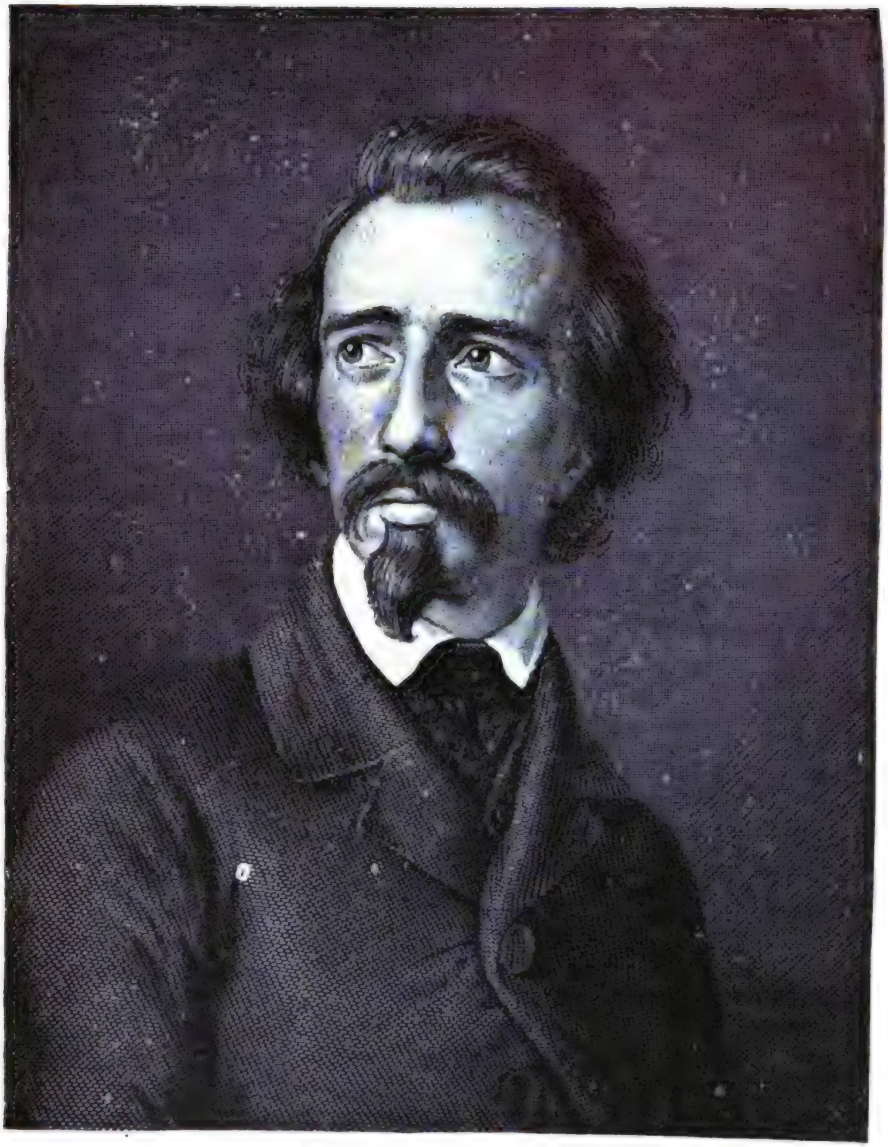
Anastasius Grün

Gottfried Kinkel (1815-1882), Moritz Hartmann (1821-1873), Karl Beck (1817-1879), Robert Prutz (1816-1872), Alfred Meißner (1822-1885) konnten nur, von der Gunſt der Zeitſtrömung getragen, um ihrer Geſinnungen und Überzeugungen willen einen Augenblickserfolg davontragen, der mit der Kunſt weniger zu thun hatte. Auch die didaktiſche Dichtung Leopold Schefers (1784-1862), eines Rückert-Schülers, welcher den Erbauungsbedürfniſſen der religiös Aufgeklärten entgegenkam und deren Glaubensbekenntnis formulierte, war ein Stück jungdeutſcher Schriftſtellerpoeſie.

Digitized by Google

Wie zu Beginn des Jahrhunderts in den Tagen der Befreiungskriege die ästhetisch-philosophische Kultur, die Kultur eines reinen idealen Geisteslebens, den ersten empfindlichen Stoß erlitten hatte, so drängten die revolutionären Erregungen der vierziger Jahre erst recht das deutsche Volk von der Kunst ab. Der Dichter und Denker hatte dem Staatsmann, dem Politiker, dem Gesellschaftsreformator Platz gemacht, reale Interessen, Verfassungsfragen u. s. w. beschäftigen vor allem die Gemüter, und nur eine kurze Ruhepause, eine gewisse Ermattung und Erschlaffung trat gleich nach den Revolutionsjahren ein. Dann steigern sich wieder die politischen Leidenschaften. Der Kampf Preußens und Österreichs um die Hegemonie in Deutschland trägt in die Reihen der Kämpfer für die deutsche Einheit den Zwiespalt hinein. Bis endlich aus blutigen Schlachten das neue deutsche Kaiserreich emporsteigt. Die bürgerliche Welt, die bisher die Trägerin starker revolutionärer Gesinnungen gewesen war, hat einige ihrer wichtigsten Forderungen durchgesetzt und neigt sich immer mehr der Versöhnung mit den alten, früher bekämpften Regierungsgewalten zu und entwickelt stets deutlicher konservative Neigungen. Ihr liegt es vor allem daran, das Erworbene festzuhalten. Die letzte große Versöhnung erfolgt nach der Wiederherstellung des deutschen Kaiserreiches, als in den Tagen des Kulturkampfes die Regierungen auch den religiös-liberalen Anschauungen des gebildeten Bürgerstandes schienen Rechnung tragen zu wollen. Um so mehr mußte man an den Frieden denken, da ein neuer Feind von unten heraufdrängte und die Interessen der aristokratischen und bürgerlichen Stände in gleicher Weise bedrohte oder doch scheinbar bedrohte.

Schon in den vierziger Jahren hatte diesen konservativ-liberalen bürgerlichen Gesinnungen neben dem feurigen und glänzenden, ritterlichen Spätromantiker, dem Grafen Moritz von Strachwitz (1822—1847), Emanuel Geibel aus Lübeck (1815—1884) Ausdruck gegeben, und das Mild-Versöhnliche seines Wesens, welches nirgendwo heftigeren Anstoß gegeben hatte, gewann ihm mehr und mehr die Herzen des Volkes, dessen Liebling er bis zu seinem Tode blieb. Aus einer weichlich-süßlichen, vielfach verwaschenen und physiognomielosen „Backfischpoesie“ rang er sich durch ernste künstlerische Selbstzucht zu einem ausdrucksvolleren, klareren und männlicheren Stil empor. Er findet keinen originalen Ton mehr, aber gerade das Ecken- und Kantenlose, das ganz und gar Abgeschliffene und säuberlich Glatte seiner Kunst macht diese zur rechten Kunst einer ästhetisch nicht stark empfindenden Zeit. Seine Sprache kümmert sich gar nicht mehr um das Charakteristische, sondern sucht nur noch schlechthin das äußerlich und sinnlich Wohlgefällige. Geibel treibt den Platen'schen Formalismus in das Fahrwasser des nur noch Korrekten hin, und die ältere eklekticistische Lyrik wird nunmehr zu einer rein konventionellen. Sie sagt noch einmal alles wieder, was seit den Tagen der Klassik und wie es gesagt worden ist. So



Was Sie wahrt im Ringen
Was die Welt auf Sie schaut
Einbild nennt Dichtung
Ist dem Schauenden neu.

Emanuel Geibel

gut wie jedes Gedicht iſt ein nachgeahmtes und trägt den Stempel eines Vorbildes an ſich. Deutlich erkennt man bald das Volkslied heraus, bald Goethe, bald Uhland, bald Heine und bald Platen, bald Freiligrath, und wenn er ſich gegen ſeinen Gegner Herwegh in klingenden Strophen wendet, dann kopiert er täuſchend auch deſſen pathetiſch-rhetoriſchen Stil.

Oskar Redwitz' (1823—1891) ſüßlich frömmelnde Verserzählung „Amaranth" atmete den Geiſt der Reaktion, der bald nach 1848 auf einige Zeit zur Herrſchaft kam, und war für die katholiſche Welt, was die Geibel'ſche Backfiſchpoeſie für das proteſtantiſche Deutſchland bedeutete. Romantiſcher Flitterkram und Goldſchaum ſuchte vergebens über das nüchtern Proſaiſche dieſes Weſens hinwegzutäuſchen, das in den ſpäteren Werken mehr und mehr offenbar wurde. Friedrich Bodenſtedt (1819 bis 1892) erneuerte den Orientalismus, putzte ſich als ein perſiſcher Sänger, als der weiſe Mirza Schaffy aus und verdünnte den feurigen Wein des alten Hafis zu einem ſanften und dünnen Tränklein für ein müdes Geſchlecht, welches ſich gern ſagen läßt, daß ein wenig Liebeln und Trinken das Beſte am Leben iſt. Sein gänzlicher Mangel an politiſcher Tendenz empfahl ihn gerade für dieſe Zeit, die ſich an der vormärzlichen Kampfpoeſie völlig überſättigt hatte und mit Begier nach aller Goldſchnitt-Lyrik und -Epik griff: nach Redwitz, Bodenſtedt, nach Otto Roquette's „Waldmeiſters Brautfahrt" und nach Putlitz (1821—1890). In dieſes Geklingle und Reimgebimmle tönte dann die gehalt- und kraftvollere Weiſe Hermann Linggs (geb. 1820) hinein, der wieder mehr auf inhaltliche Bedeutung ausgeht und in einer epiſchen Lyrik mit Vorliebe große hiſtoriſche Geſtalten und Vorgänge behandelt. Aber der weichliche Formalismus dieſer Epoche widerſtrebt dem Starken und Großen, und der Schwung dieſes Dichters ſtürzt jäh in nüchternen Proſaismus ab.

Friedrich Bodenſtedt.

Der geſchichtliche Sinn, den die Romantik erweckt hatte, das liebevolle Studium der Vergangenheit und namentlich der mittelalterlichen Welt

wurden von einer neuromantiſchen Schule weiter gepflegt, an deren Spitze Joſeph Viktor Scheffel ſteht (1826 bis 1886). Die gelehrten antiquariſchen Neigungen Walter Scotts bekommen noch etwas Intimeres, und die reicheren und tieferen hiſtoriſchen Kenntniſſe ſteigern die realiſtiſchen Anforderungen. Walter Scott ſchrieb als Kind ſeiner Zeit über die Vergangenheit, jetzt aber macht man ſchon den Verſuch, ſich ſelber künſtlich in die Zeit zurückzuverſetzen und aus ihrer Eigenart heraus die Dinge zu betrachten. Man machte ſie ſich gewiſſermaßen zu einer Gegenwart. Die Geſchichtsdichtung nimmt wieder einmal ein archaiſierendes Gepräge an. Am radikalſten ging hier ein orthodoxer Pfarrer Wilhelm Meinhold vor, der ſeine ergreifende Erzählung „Die Bernſteinhexe“ als ein ſchriftſtelleriſches Erzeugnis des 17. Jahrhunderts ausgab und damit ſogar Glauben fand, da er aufs geſchickteſte und ſorgfältigſte die Sprache jener Zeit nachgeahmt hatte. So weit ging Scheffel gerade nicht, und er läßt ſich mehr an einem archaiſtiſchen Aufputz genügen. Die alte Romantik hatte die Schwärmerei für die mittelalterliche Poeſie in Aufnahme gebracht, aber es war ihr keineswegs eingefallen, die-

Hermann Lingg.

Viktor Scheffel.

ſelbe frank und frei nachzuahmen. Das verſucht nun die neue Romantik, welche in die Empfindungsweiſe der altdeutſchen Kunſt tiefer hineindringt und aus ihr heraus dichtet. Die Vaganten- und Fahrende Schüler-Poeſie der Vorzeit dient als Vorbild für einen kecken, zechfrohen Geſellen, deſſen barocker Studentenhumor auch aus der neueſten Wiſſenſchaft Anregung zu allerhand luſtigen Karrikatur-Arabesken gewinnt. Friſcher Übermut, Humor und Sentimentalität vermiſchen ſich in Scheffels „Trompeter von Säkkingen", tiefer geht ſein Proſaroman „Ekkehard", der dem Scott'ſchen Geſchichtsroman eine mehr lyriſche Färbung verleiht und zum hiſtoriſchen Liebesroman werden läßt. Der Wilhelm Jordan'ſche (geb. 1819) Archaismus tauchte noch ein Stück weiter in die Vorzeit zurück. In der mittelalterlichen Dichtung ſieht er nichts mehr von der echt- und urdeutſchen Kunſt, die er ſucht. Die Zeit, da das Hildebrandslied entſtand, lockt ihn mit höchſtem Zauber. Und er erneuert das Ur-Nibelungenlied und den Stabreim. Dabei iſt er mehr Schüler des jungen Deutſchland als der Romantik, von großer modern naturwiſſenſchaftlicher Bildung, der in die altertümelnden Formen neueſten Zeitgeiſt hineinpreßt. In ſeinen „Andachten" trägt er die Darwiniſtiſche Lehre in Verſen vor, ohne ſchon zur eigentlichen künſtleriſchen Geſtaltung hingelangen zu können.

Das Künſtliche und Erkünſtelte, das Geſuchte und Gemachte, das in dieſem Archaismus zum Ausdruck kommt, charakteriſiert die Poeſie der Zeit. Und dann auch das Zierliche und Niedliche, das Kleine und Feine. Die

Lyrik scheint zu fühlen, daß sie durch sich allein nicht mehr zu fesseln vermag; das scharf Konzentrierte ihres Wesens verlangt auch vom Leser eine starke ästhetische Genußfähigkeit, welche offenbar nicht mehr vorhanden ist. Sie verbindet sich daher gern mit einer durch stärkere stoffliche Reize wirkenden Verserzählung. Diese aber löst sich in eine Reihe von Gedichten und Stimmungsbildern auf, und der Zusammenhang wird durch eine äußere Begebenheit, nicht durch eine innerliche Entwickelungsgeschichte hergestellt.

Auch die Novelle ist jetzt mehr eine Schöpfung lyrisch beanlagter Naturen, als daß sie mit dem Epischen, als daß sie mit dem Roman in Verbindung steht. Sie kommt zu ganz besonderer Entfaltung. Adalbert Stifter (1806 bis 1868) entwirft eine lange Reihe außerordentlich fein und delikat ausgetifftelter Natur- und Stimmungsbilder, Kabinettsbilder einer jedes Steinchen und jedes Grashälmchen zählenden Kleinmalerei. Zum eigentlichen Lieblingsnovellisten der Zeit aber wird Paul Heyse (geb. 1830), ein Schüler Goethe's und Tiecks, der die Moral der Emancipation des Fleisches und das Recht der schönen Sinnlichkeit und der freien Liebe einer Gesellschaft, die gern allen Erregungen neuer Ideen aus dem Wege geht, mundgerecht zu machen weiß. Alles ist elegant, einschmeichelnd und verführerisch, zart parfümierte Erotik, bequem weltmännische Weisheit, das Leben sanft zu genießen und auch von einschmeichelndem Geibel'schen Formalismus. Eine charakteristische Damensalonpoesie, über der ein feiner Theegeruch schwebt. Stärker als bei Heyse fließt bei Theodor Storm (1817—1888) das Lyrische in das Novellistische aus, und eine Novelle konzentriert sich einigemale bei ihm in einem lyrischen Gedicht. Die Eichendorff'sche Romantik lebt in ihm fort, die landschaftliche Stimmungsdichtung voll weicher verschwimmender Töne. Auch Theodor Storm hat, und das ist symptomatisch

Paul Heyse

für die ganze Kunſt dieſer Zeit, ein Gedicht, eine Novelle immer wieder geſchrieben, aber dieſes eine Gedicht und dieſe eine Novelle iſt ein Kabinettsſtück an Feinheit der Ausführung und atmet den Duft und Zauber Schleswig-Holſteiner Marſchen- und Heidelandſchaft, ihrer traumverlorenen Einſamkeit in heißer Mittagsglut oder im Rauch geſpenſtiſcher Nebel. Storm wurzelt in der Romantik, aus der Goethe'ſchen Schule kam Heyſe und ebendorther Gottfried Keller (1819—1890), der am meiſten von dem Naturfriſch-Sinnlichen und der geſunden Kraft des Meiſters in ſich hat. Auch die Charakteriſtik beſitzt etwas Feſteres und Kernigeres. Das Schalkhaft-Humoriſtiſche beherrſcht er wie das Rührend-Tragiſche, während das geiſtig-ideelle Leben mit ſeinen Wurzeln in dem echt ſchweizeriſchen, moraliſch-pädagogiſchen Genius wurzelt. Der Goethe'ſche Bildungs- und Erziehungsroman, der „Wilhelm Meiſter", iſt im „grünen Heinrich" würdig fortgeſetzt. Wenn Gottfried Keller mehr deutſch-ſchweizeriſches Blut in ſeinen Adern trägt, ſo fehlt es bei ſeinem nächſten Landsmann Conrad Ferdinand Meyer (geb. 1825) nicht an ſchweizeriſch-romaniſchen Elementen. Es weht aus ſeinen Werken etwas wie alter Renaiſſancegeiſt hervor, und gern kehrt er auch bei dieſer Zeit ein und gewinnt uns für ihre Männer und Frauen. Er iſt der Hiſtoriker unter dieſen Novelliſten und ſeine Geiſtes- und Ideenwelt die tiefſte und die ernſteſte. Das Beſchauliche Kellers hat bei ihm ſchon mehr einen grübleriſchen Charakter angenommen. Die ganze Form trägt einen plaſtiſchen Charakter, etwas Deutliches und Feſtes, das die Erinnerungen an den helleniſchen Klaſſicismus erweckt. Auch Theodor Fontane (geb. 1819) möchte ich lieber einen Novelliſten als einen Roman-

Theodor Storm.

Gottfried Keller.

dichter nennen, obwohl er schon weit weniger auf die Darstellung des Individuums als der Gesellschaft sich konzentriert. Er hat die besten neueren Balladen geschrieben, zum Teil altschottischen Charakters und doch durchaus neu, eigenartig und modern. Eine Poetennatur der ausgeprägtesten Objektivität und daher von wenig lyrischem Reiz, eckig und kantig, trocken und nüchtern, mit einem ironisch-satirischen Grundzug, strammen, brandenburgisch-preußischen Geistes, gewiß von keiner Intelligenz, eine märkische Fichte. Er ist für unsere Poesie, was Adolf Menzel für die Malerei, nahe verwandt mit dem ganz vereinzelt dastehenden Christian Fr. Scherenberg (1798 bis 1881), dem Sänger von „Waterloo" und „Leuthen", dem Schöpfer eines naturalistischen Epos, das freilich gar keine Nachfolger fand. Der scharfe Charakterdarsteller, doch erfindungsarme Erzähler Fontane, der mit höchster Kunst gerade eine an und für sich höchst uninteressante, enge und bornierte, durch und durch intelligenzlose Gesellschaft schildert, der durchaus kühle und völlig tendenzlose, niemals lobende und niemals tadelnde Beobachter, ist für diese Zeit eine Merkwürdigkeitserscheinung, und zu wirklichem Ansehen gelangte seine Kunst daher auch spät, verstanden wurde sie erst von dem neuen Naturalismus. Auch Gottfried Keller, C. F. Meyer und selbst der Scheffel'sche „Ekkehard" haben sich nur sehr allmählich durchgerungen. Sieht man von Hebbel und Ludwig ab, so steht bei diesen Lyrikern und Novellisten die eigentliche Kunst, das wirklich ästhetische Können am höchsten. Man steht Dichtern gegenüber, während im Roman der prosaische und schriftstellerische Geist die Oberhand behielt. Er ist jetzt das vornehmlichste Organ des stofflichen und tendenziösen Realismus. Freilich gelangte er nicht zu so hoher und reicher Entfaltung wie in England und Frankreich. Er konnte bei uns auf keine so große Vergangenheit zurückblicken, nicht auf eine so große Schriftstellerlitteratur, wie sie dort im

C. F. Meyer.

18. Jahrhundert geblüht hatte; er war noch jünger und unerfahrener. Die außerordentlich ästhetische Kultur der Deutschen in der klassisch-romantischen Periode wirkte ja noch immer nach, und auch dieses ästhetische Empfinden war dem Schriftstellerroman nicht besonders günstig. Dieser letztere unterschied sich wesentlich genug von der Romandichtung jener älteren Zeit, und mit einer gewissen Geringschätzung hatte die klassisch-romantische Kunstanschauung auf den Romanschriftsteller, den Halbbruder des Dichters, herabgesehen.

Theodor Fontane.

Je weniger ernsthafte Anforderungen die deutschen Romanschreiber an sich stellten, desto massenhafter war die Produktion, mit der sie den Markt zu überschwemmen anfingen. Natürlich kann es hier nicht meine Aufgabe sein, von all den Unterhaltungserzählern, die oft äußerlich den meisten Erfolg davontrugen, auch nur die flüchtigste Notiz zu nehmen, und auch nicht von den geringeren Talenten, die eine ernsthaftere künstlerische Betrachtung vertragen. Nur die Hauptzüge der Entwickelung sollen dargestellt, nur die ersten Namen genannt werden, welche dem Romane neue Ziele und Richtungen gaben.

Der älteren historischen Schule, die in Scott ihren Meister sah und ihm nachahmte, gehörte noch Willibald Alexis (W. Häring, 1798—1871) an, der Schöpfer eines brandenburgisch-preußischen Geschichtsromanes, der wiederum verschiedene Nachfolger fand, ferner Heinrich König (1790 bis 1869), Franz Trautmann (1813—1887) u. a., während Charles Sealsfield (1793—1864) einige Zeit lang durch seine dem Geschichtsroman nahestehenden geographisch-exotischen Romane die Aufmerksamkeit fesselte.

Der jungdeutsche Tendenz- und zeitgenössische Sittenroman erhält durch Gustav Freytag (1818—1895) eine neue Wendung. Wenn bei Gutzkow noch die Kritik und die Polemik im Vordergrunde stehen, so spiegelt Freytag die Gesinnungen des selbstbewußten, bürgerlichen Patriciertums wieder, das die Versöhnung mit den bisher bekämpften Gewalten anstrebt. Er sucht das Volk bei der Arbeit auf und schildert in „Soll und Haben“ die kauf-

Digitized by Google

männiſche, in der „Verlorenen Handſchrift“ die gelehrte Welt und entrollt, dem Geſchichtlichen ſich zuwendend, in den „Ahnen“ Bilder deutſcher Vergangenheit. Das bloße Raiſonnement tritt in den Hintergrund, und die künſtleriſche Geſtaltung gewinnt wieder an Kraft. Auch die Kompoſition wird gedrängter und geſchloſſener. Das nüchtern-proſaiſche Weſen, den Mangel großgeiſtigen Weſens, das dem jungen Deutſchland anhaftet, vermag auch Freytag nicht zu überwinden, und ein geiſtreichelnder Feuilletonwitz muß vielfach einen tieferen Humor und echtere Komik erſetzen. Andere kehrten dem Salon und der bürgerlich-ſtädtiſchen Geſellſchaft den Rücken und wandten ſich der Darſtellung des bäueriſchen und ländlichen Lebens zu. Der ſtarr-orthodoxe und konſervative Schweizer Pfarrer Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius 1797 bis 1854) gab eine aus wirklicher Beobachtung geſchöpfte, ungeſchminkte, naturaliſtiſche Schilderung und Charakteriſtik der Bauern und durchſetzte ſeine Erzählung mit Predigten und moraliſchen Abhandlungen; auch Berthold Auerbach (1812 bis 1882) ſteckte allzu tief im Geiſte des „jungen Deutſchland“, als daß er ſich über das Raiſonnierende und Reflektierende zu reicher künſtleriſcher Geſtaltung erheben konnte. Im Gegenſatz zu Gotthelf vertritt er den Freiſinn und die Aufklärung und einen eleganten Salonrealismus, der die Bauern erſt ſäuberlich wäſcht und friſiert, bevor er ſie dem Leſer vorführt. Der ſtoffliche Realismus dieſer Zeit drang auf eine noch intimere Wirklichkeitswiedergabe, und Hand in Hand mit der Bauernerzählung ging eine mundartliche Dichtung, welche aus der alten Schwärmerei für das Volk und alles Volkstümliche neue

Guſtav Freytag.

Nahrung ſog. Aber er kam dabei vielfach zu einem Gegenſatz zwiſchen dem Ausdruck und Empfindung und Inhalt. Letztere wieſen auf eine höhere und vornehmere Bildungsſphäre hin, und es ſteckte auch in dieſer Kunſt das Charakteriſtiſche der Zeit, das Gemachte, die Luſt an Schein und Täuſchung, an formaliſtiſchem Spiel, an Masken- und Koſtümweſen. So in den ſinnigen und gemütvollen Gedichten des Holſteiners Klaus Groth (geb. 1819). Selbſt Fritz Reuter (1810 bis 1874) hat dieſe Klippe nicht immer überwunden. Mit ſeinem ganzen geiſtigen Weſen aber ſteckt er doch ganz anders in der Gedanken- und Anſchauungswelt des deutſchen Mittelſtandes und des Kleinbürgertums. Er lebt mit ihm und in ihm. Er hebt ſich und will ſich um keinen Zoll darüber erheben. Den Spaß und die urwüchſige Komik dieſer Welt und auch ihren Ernſt, ihre Gerührtheiten und Sentimentalitäten verſteht er wie kein anderer. Weil er ſelbſt ein kleinbürgerlicher Geiſt iſt, weiß er ſeine Welt mit allen ihren Geſtalten und Empfindungen vortrefflich zu ſchildern, und ſo wurden ſeine plattdeutſchen Erzählungen zu der bekannteſten Lektüre für die weiteſten Kreiſe unſeres Volkes, das überall Vertrauteſtes und Nächſtes, Selbſterlebtes und Selbſtempfundenes dargeſtellt

Hyllest in Rust

Hoj oder glatt,
Krög oder natt,
Groß oder fin,
Herr oder Knecht —
Annen uns nüdli ok sin. —

Kiel Klaus Groth

ſah, dargeſtellt von einem Meiſter in der Kunſt der komiſchen Situationen und Charakteriſtiken.

Wie in der Lyrik, ſo führte auch im Drama die Schule des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums zu einer Dichtung der glatten Konventionalität. Im ſüdöſtlichen Deutſchland herrſchte der Einfluß Grillparzers vor und das Weſen eines weichen, frauenhaften, reicher mit ſpaniſchen und romantiſchen Elementen durchſetzten Klaſſicismus, der mehr auf das Gefühlsſelige ausging, während im Norden und in den proteſtantiſchen Ländern das Schiller'ſche Drama die meiſte Nachahmung fand und das Gedanklich-Ideelle ſtärker betont wurde. Die künſtleriſch-ſinnliche Geſtaltungskraft aber war dort wie hier bereits bedenklich geſchwunden. Den öſterreichiſchen Geiſt verkörpert am beſten der Freiherr von Münch-Bellinghauſen, der unter dem Namen Friedrich Halm (1806 bis 1871) ſchrieb, das norddeutſche Weſen Julius Moſen (1803—1867), der auch in ſeinen epiſchen Dichtungen dem Gedanken die erſte Stellung einräumte und über dem Denken nur zu ſehr das Bilden vergaß. Er ſteht ſchon näher dem jungdeutſchen Versdrama der Gutzkow, Laube und Robert Prutz, das, wie bereits betont wurde, gleichfalls aus der Schiller-Nachahmung hervorging, künſtleriſch Neues und Eigenartiges nicht ſagen konnte und dieſen Mangel durch zeittendenziöſen Inhalt, Schlagworte und Schlagreden zu erſetzen ſuchte. Der neu anwachſende Einfluß der franzöſiſchen Litteratur machte ſich in der eigentlichen Dichtung kaum geltend; um ſo mehr unterwarf er ſich die Schriftſtellerpoeſie. Vor allem war es die Schule des bon sens, wie ſie ſich in Eugen Scribe verkörperte, welche ſich auch die deutſche Bühne eroberte. Sie ſtand dem herrſchenden jungdeutſchen Geiſte am nächſten. Das ſtaats- und litteraturgeſchichtliche

Fritz Reuter.

Intriguenluſtſpiel und das zeitgenöſſiſche Sitten-, Salon- und Geſellſchafts-ſchauſpiel wurde von hier aus weſentlich mit beſtimmt. Das alte Iffland'ſche Drama nahm einen geiſtreicher weltmänniſchen Charakter an, und ſtatt durch das Gemütvolle und Gefühlsſelige ſuchte es jetzt durch Verſtand und Witz, durch Polemik und Raiſonnement, durch Erörterung ſocialer und moraliſcher Fragen, geſellſchaftlicher Zuſtände, durch verwickeltere Intriguen-handlung und pikant-eleganten, feuilletoniſierenden Dialog zu wirken, kurz durch allerhand Eigenſchaften, in denen vor allem die franzöſiſche Verſtandes-poeſie ſich immer ausgezeichnet hatte. Der Öſterreicher Eduard v. Bauern-feld (1802—1890) erſchien in den dreißiger Jahren mit einigen ſeiner beſten Salonluſtſpiele auf der Bühne, Luſtſpielen von litterariſcher Haltung, von zahmerem Spott, liebenswür-diger Heiterkeit und noch mehr familiär-privaten Charakters. Schär-fere Luft wehte ſchon bei Gutzkow und Laube, und zu ſeiner Höhe gelangte dieſes zeitgenöſſiſche Sitten-Schauſpiel und Luſtſpiel in den dra-matiſchen Werken Guſtav Freytags. Er blieb aber auch da in der Enge und Nüchternheit des bon sens, im familiären Weſen ſtecken und ließ große Auffaſſung und geiſtige Wucht vermiſſen. Den harmloſen philiſtröſen Schwank der Situations- und leichten Karrikaturkomik bearbeitete mit dem größten Erfolge Roderich Benedix (1811-1873), der neben der älteren Charlotte Birch-Pfeiffer (1800 bis 1868), der Verfaſſerin rührſeliger Schauſpiele, vor allem für den breiten Geſchmack der Menge und das Alltagsbedürfnis der Theater zu ſorgen hatte. Nur wenig über die Birch-Pfeiffer erhob ſich S. Moſenthal (1821—1877), und nur wenig über Moſenthal A. E. Brachvogel (1824—1878), der einige Zeit lang durch kraftgenialiſche Fratzen den unkritiſchen und unkünſt-leriſchen Sinn der Zeit über ſeine innere Leere hinweggetäuſcht hatte.

Friedrich Halm.
Nach einer Zeichnung von Auguſte Hüſtener.

In den vierziger und fünfziger Jahren kann an dem Niedergang der deutſchen Poeſie ſchon kein Zweifel mehr ſein, vor allem, was die eigentlich äſthetiſchen Fähigkeiten angeht. Der Schriftſtellergeiſt und der ſtoffliche und tendenziöſe Realismus ſtanden verſtändnislos den l'art pour l'art-Beſtrebungen der Romantiker gegenüber und beſaßen darum auch ſo gut wie nichts mehr von dem elementar-künſtleriſchen Auffaſſungsvermögen des

Digitized by Google

Weimarer Klaſſicismus. Der äußere Formalismus der Geibel'ſchen Schule aber, der Epigonen und Konventionaliſten, das Erkünſtelte der Neuromantiker wies auf den Schwund aller ausgeprägten perſönlichen Eigenart, auf den Mangel an Innenleben hin. Auf den Wellen des Hellenismus aber, des weltlitterariſchen Eklekticismus und der neuen Franzoſennachahmung war vor allem auch das Verſtändnis für das Weſentliche und Charakteriſtiſche der echt germaniſchen Kunſtauffaſſung hinweggeſchwemmt. Das, was der Poeſie der Zeit im weſentlichen mangelte, ein ſtarkes und elementares äſthetiſches Auffaſſungsvermögen, perſönliche Eigenart und Selbſtändigkeit und die ſcharf ausgeprägte beſondere Eigentümlichkeit des germaniſchen Kunſtſtiles findet ſich vereinigt nur bei Friedrich Hebbel (1813—1863) und Otto Ludwig (1811—1865), die darum auch als Sonderlinge in dieſen Jahrzehnten erſcheinen und fremd und feindlich allen herrſchenden Richtungen gegenüberſtehen. Das bedeutet immer viel Lebenstragik, mühſames Ringen, Unverſtandenheit und Mißerfolg. Beide wurzeln im Boden des germaniſchen Naturalismus, wie ihn das Shakeſpeare'ſche Drama, die Dichtung des Sturmes und Dranges, und des jungen Goethe geoffenbart hatte, des künſtleriſchen Realismus, der mit dem ſtofflich-tendenziöſen nichts gemeinſam hat. Beide erfaſſen die Natur wieder mit eigenen Sinnen, beide ſtreben nach der ſchärfſten und ſinnlichſten Wiedergabe der Erſcheinungswelt und nach

Ed. v. Bauernfeld.

Friedrich Hebbel.

möglichſt lebendiger individueller Charakteriſtik, nach einer Fülle und Reichhaltigkeit der objektiven Menſchendarſtellung, welche der deutſchen Litteratur ſchon in den Tagen des romantiſchen Subjektivismus abhanden gekommen war. Aber beide ſind auch Grüblernaturen, Kinder einer reflexionszerriſſenen Zeit, von des Gedankens Bläſſe angekränkelt, immer ſich ſelber belauſchend und belauernd, unzufrieden und mit ſich ſelber im Kampf, ohne Naivetät, ohne Freiheit und Froheit des Geiſtes. Es fehlt der Blick ins Weite und Große, die idealiſtiſche Zuverſicht, und der Geiſt verliert ſich in der Fülle der Einzelheiten, der Kleincharakteriſtik und zum Teil auch des Sonderbaren und Abnormen. Ludwig wie Hebbel gehören zu den Originalitätsmenſchen, die nicht genug Anpaſſungsvermögen beſitzen, nicht genug den objektiven Sinn und den geſunden Eklekticismus der erſten, der größten Weltpoeten. An Fülle der künſtleriſchen Sinnlichkeit, an einer gewiſſen Friſche und Natürlichkeit, an Unmittelbarkeit der Anſchauung, an Wärme des Gefühls und der Leidenſchaft übertrifft Ludwig den verſchloſſenen, ſtarren, kalten und harten Hebbel, der ſich ſeiner Gefühle zu ſchämen ſcheint, bei dem der Künſtler mit dem Denker verzweifelt ringt und der oft vergebens ſeine Abſtraktionen in ſinnliche Erſcheinungen umzuſetzen ſucht. Doch iſt die geiſtige Welt dieſes Letzteren ſelbſtändiger und eigenartiger. Er wirft neue pſychologiſche Probleme auf von weiteſter Perſpektive und ſtellt das Weib und die Beziehungen der Geſchlechter zu einander in einem ganz neuen Lichte dar. Eine neue pſychologiſche Poeſie hebt mit ihm an, von verfeinerten Nerven und geſteigertem reinen Erkenntnisdrang. Er gehört in die Reihe der „unbarmherzigen“ Künſtler, bei denen von der Gefühlspoeſie des 18. Jahrhunderts wenig mehr zu verſpüren iſt; an Flaubert

Otto Ludwig.

erinnert er und am meiſten an Ibſen und muß ſo als einer der erſten Bahnbrecher des neuen Naturalismus gelten. Der ſhakeſpeariſierende Dramatiker J. L. Klein (1810—1876) und der mit Georg Büchner geiſtig verwandte Griepenkerl (1810—1868) ſtehen in einigen Beziehungen zu den beiden Führern der damaligen germaniſch-naturaliſtiſchen Richtung.

Auch die Schauſpielkunſt hatte die Wendung von der Romantik zum Realismus mitgemacht. Der jungdeutſche Geiſt der zerſetzenden Reflexion und ſcharfen, klaren Verſtändigkeit trat am deutlichſten in den Gebilden Karl Seydelmanns hervor, der in Stuttgart und dann in Berlin wirkte, während ſpäter die Halm-Geibel'ſche Poeſie der ſchönen und weichen Formen, des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums bei Julie Gey-Rettich und der jüngeren Marie Niemann-Seebach ſchauſpieleriſch zum Ausdruck kam. Das Theater der preußiſchen Hauptſtadt aber war ſeit den fünfziger Jahren in einem beſtändigen Rückgang geſchritten und verfiel mehr und mehr der Herrſchaft der Nüchternheit und Hausbackenheit, der Alltagsrealiſtik, in welch letzterer ſeine Charakteriſierungstalente, wie Theodor Döring und Minona Frieb-Blumauer, ſich auszeichneten. Dresden hatte Berlin den Rang abgelaufen und eine erleſene Künſtlerſchar zu vereinigen gewußt; der elegante und vornehme Emil Devrient vertrat hier die alte deklamatoriſche Schule des Weimarer Stils und kämpfte mit dem nach Effekten und Überrumpelungen haſchenden Realiſten Bogumil Dawiſon um die Ruhmespalme. In Dawiſon und Devrient prägte ſich ſchon deutlich der Charakter des Virtuoſentums aus, dem alle Talente dieſer Zeit ihr Opfer brachten und das, gleichgiltig gegen das Dichterwort, gleichgiltig gegen Zuſammenſpiel und Geſamtwirkung, nur die eigene Perſönlichkeit in das glänzendſte Licht zu ſtellen ſuchte und mehr auf die Wirkung als auf die Sache ausging. Auf entſchloſſenſte Gegnerſchaft ſtieß es nur bei den einſichtigſten Dramaturgen und Bühnenleitern der Zeit, bei Eduard Devrient und Heinrich Laube. Unter dem letzteren erhob ſich das Wiener Burgtheater, nachdem es nach den Tagen Schreyvogels

Nach einer Zeichnung von F. Elias.

in Verfall geraten war, wieder zur erſten deutſchen Bühne, welche die geiſtigen und litterariſchen Bewegungen mit Aufmerkſamkeit verfolgte und eine vortreffliche Schule für die Schauſpielkunſt abgab. Sonnenthal, Lewinsky, Förſter, Baumeiſter u. a. bildeten die älteſte Gruppe der Laubeſchüler, die einen gewiſſen ſtiliſierten Realismus zur Herrſchaft brachten: was ihnen an Größe und Schwung abging, ſuchten ſie durch ſaubere und feine Einzel- und Kleinmalerei zu erſetzen.

Gezeichnet von E. l'Allemand.

Als Jungdeutſcher beſaß Laube vor allem Sinn und Verſtändnis für das zeitgenöſſiſche Sitten- und Geſellſchafts-, das Salon- und Konverſations-Schauſpiel; er verhalf mit am meiſten dem franzöſiſchen Drama wieder zum Übergewicht, den es in dieſer Periode erlangte. Auch die Schauſpielkunſt wurde durch ihn vornehmlich eine elegante, realiſtiſche Konverſations-Schauſpielkunſt, welche allerdings dem Drama der Klaſſik und Romantik nicht mehr gewachſen ſein konnte und das Heroiſche zu ſehr ins Gefällige und zum Teil Nüchterne herabzog.

In den ſechziger und ſiebziger Jahren ſteht die Entwickelung ſo gut wie ganz ſtill, und das bedeutet immer eine Erſchöpfung der Kräfte, eine Zeit des Verfalls. Die Kunſt vermag nichts weſentlich Neues und Eigenartiges mehr zu ſagen. Selbſt eine Bewegung, wie die des „jungen Deutſchland“, bringt ſie nicht hervor. Es leben die Tendenzen und Richtungen der fünfziger Jahre fort, und die Jüngeren ſind zumeiſt Schüler und Nachahmer der Älteren, das heißt: ſchwächere Talente. Der politiſch-nationale Aufſchwung des Volkes, welcher endlich zur Gründung des neuen Kaiſerreiches führte und zur Einheit nach außen hin, änderte an den litterariſchen Zuſtänden zunächſt gar nichts. Und das iſt nur natürlich. Der Geiſt, aus dem dieſe real-politiſche Bewegung hervorgegangen war, ſtand in den Tagen der Romantik und in den vierziger Jahren auf ſeiner Höhe. Wie immer, war die idealbildende Kunſt vorangegangen. Aber ſie hinkte keineswegs den Ereigniſſen nach. Das neue Deutſche Reich beſaß längſt eine Poeſie des nationalen Einheitsideales, und dieſe brauchte nicht erſt noch geſchaffen zu werden. Die Dichtung bedurfte vielmehr neuer Ideen und Ziele, die natürlich auch erſt von einem neuen, jüngeren Geſchlechte recht, innig und tief erfaßt werden konnten. Es hat daher nichts Merkwürdiges an ſich, daß in jenen Tagen, welche die Erfüllung des alten nationalen Einheits-Ideales herbeiführten, die Litteratur dieſes Ideales ſchon in den letzten Zügen lag und zunächſt eine große geiſtige Öde ſich ausbreitete.

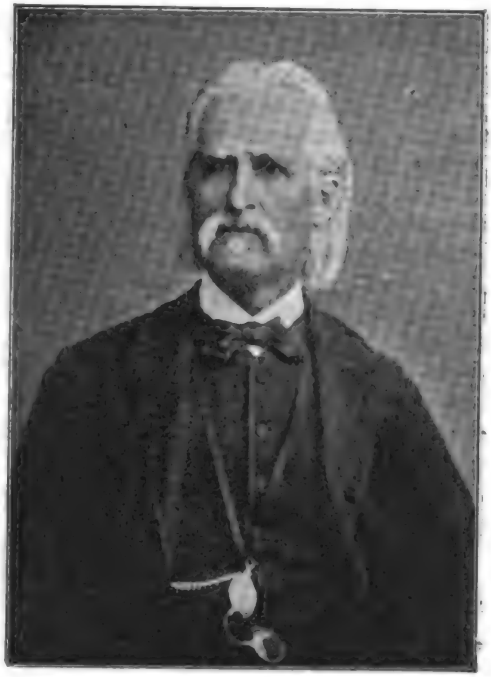
In den fünfziger und erſten ſechziger Jahren hatten ſich in München, aus dem der kunſtliebende König Maximilian II. ſo etwas wie ein zweites Weimar machen wollte, einige der erſten und beſten Poeten der Zeit zuſammengefunden: Geibel, Bodenſtedt, Scheffel, Lingg, Heyſe. Andere kamen hinzu: der vielſeitige, gedankliche Graf Adolf Friedrich von Schack (1815—1895), der glänzende, formgewandte Platenide Heinrich Leuthold (1827—1879), Julius Groſſe (1828), Felix Dahn (1834), Hans Hopfen (1835). Man könnte unter dem Begriff „Poeſie der Münchener Dichterſchule“ den Charakter der herrſchenden Zeitdichtung zuſammenfaſſen, die bis in die augenblickliche Gegenwart noch hineinreicht. Lyriſche Gedichte, Balladen und reflektierend-deklamatoriſche Hymnenpoeſien, poetiſche Verserzählungen, welche im allgemeinen in Byron wurzelten, hiſtoriſche Tragödien in fünffüßigen Jamben, welche das Bühnenlicht nicht recht vertrugen, ſind vorzugsweiſe von den Männern dieſes Geſchmacks ausgegangen. Eine akademiſch-konventionelle Poeſie, von korrektem glattem, äußerlichem Formalismus, in dem der Geibel'ſche Eklekticismus vorherrſcht. Bei anderen treten aber auch ſchärfer die ſtreng antikiſierenden Platen'ſchen Elemente hervor. Rudolf Gottſchall und in ſeinem Gefolge Max Kalbeck (1850) finden das Heil ſogar in gereimten, antiken Odenversmaßen. Die humane Bildungswelt des Klaſſicismus und ihr Schönheitskultus leben in dieſer kühlen, verſtändigen Dichtung fort: Hermann Allmers

(1821), Albert Moeser (1835), Ferdinand von Saar (1835), die beiden letzten Nachzügler der politischen Tendenzpoesie, Rittershaus (1834) und Träger (1830), von Jüngeren Heinrich Vierordt (1855), die feinsinnigen Ästhetiker H. A. Bulthaupt und Karl Woermann kann man als die Hauptvertreter dieser Richtung ansehen. Auch die protestantische Pfarrhauspoesie Karl Gerocks (1815—1890) und Julius Sturms (1816), denen Albert Knapp (1798 bis 1864) und Philipp Spitta (1801—1859) vorangingen, steht in naher künstlerischer Verwandtschaft dazu. Christliche Gesinnung herrscht hier nur anstatt eines klassicistisch-weltlichen Glaubensbekenntnisses, und der Einfluß der alten schwäbischen Schule ist der bestimmendste. Frischere Laute unmittelbaren Gefühles vernimmt man bei J. G. Fischer (1820), der Möricke näher steht, und bei Martin Greif (1839), welcher sich eng an Goethe und das Volkslied anlehnt. Doch hat diese Naivetät auch manches Gemachte an sich und stürzt ins Kindische oder Prosaisch-Triviale ab.

Die erkünstelte und archaisierende Neuromantik Scheffels, die mittelalterliche Imitationspoesie verwässerte Julius Wolff (1834) in einer Reihe von vielgelesenen Verserzählungen, und Rudolf Baumbach (1841), Scheffels begabtester Schüler, spielte dem Publikum zum Dank die Maskeradenrolle eines fahrenden Schülers. Und was Julius Wolff für die Kinder der Welt bedeutete, das ward der ernstere und strengere Fr. W. Weber (1813—1890) für das christlich-ultramontane Deutschland. Er verschmäht den koketten Formalismus und die gezierten, archaistischen Spielereien jener Neuromantiker und hält sich mehr an den Stil der eigentlichen, und zwar der Spätromantiker dieses Jahrhunderts.

Wie die Heine'sche Poesie den Zersetzungsprozeß der alten romantischen Dichtung wiederspiegelt, aber auch mancherlei Keime einer neueren realistischen Kunst in sich birgt, so mündet auch die Dichtung des klassisch-romantischen Epigonentums, des Eklekticismus und Konventionalismus mit einem Arm in eine Zersetzungspoesie, die aus den verschiedensachsten Stoffen sich zusammenformt, aber doch noch die meiste Eigenart verrät. Heine selber steht an der einen Seite des Einganges zu dieser Litteratur, an der anderen Schopenhauer und die pessimistische Philosophie, welche zur Modephilosophie der Tage geworden war. Das bunte Bild, welches sie bietet, läßt sich nur schwer in wenigen Worten wiedergeben. Der Versphilosoph dieser Schule, ein vorwiegend reflektierend-didaktischer Poet, der das Glaubensbekenntnis der Lebensverachtung und der Todesfreude immer wieder formuliert, ist Hieronymus Lorm (Heinr. Landesmann, 1821). Auch Dranmor (Ferd. v. Schmid, 1823—1887) bleibt vielfach in nur Gedanklichem stecken, erhebt sich aber auch an anderen Stellen wieder zu sinnlicherer Gestaltenfülle. Seine radikalmaterialistische Weltanschauung ist von immoralistischen Tendenzen angehaucht. Kecker und übermütiger kommen sie noch bei Eduard Grisebach (1845) zum Ausdruck, dem begabtesten Heineschüler. Die Lebensverachtung und der

Todesgedanke führen hier zu einer derben ethisch-materialistischen, geschlechtssinnlichen Lyrik, welche die Heine'sche Kokotten- und Grisettenpoesie fortführt und in das moderne Großstadtleben hinabsteigt. Seine nächste Geistesverwandtin ist die herbere österreichische Dichterin Ada Christen (A. v. Breden, 1847). Wenn Grisebach schmunzelnd den Verführer, den neuen Tannhäuser und Don Juan macht, so schreibt sie aus der Seele einer Verlorenen heraus. Und in die Verzweiflungslaute der Sünderin mischen sich die Töne einer sozialistisch-proletarischen Anklagedichtung. Das vielseitigste und reichste Talent in dieser Richtung, Robert Hamerling (1830—1889), ist auch am tiefsten verwickelt in das innerlich Widerspruchsvolle und Gegensatzreiche, welches dieser Kunst anhaftet. Ein grob sinnlicher Charakter mit ausgeprägter Vorliebe für das aufregend Sexuelle, für eine farbenbunte Dekorations- und Ausstattungspoesie, grelle Schilderungen und effektvolle Beschreibungen, und eine höchst abstrakte, auf die Vernichtung alles Sinnlichen ausgehende Denker- und Philosophennatur wohnen bei ihm dicht nebeneinander. Die derbe Geschlechtssinnlichkeit aber erscheint wieder vorwiegend als der Ausfluß



Geist und Sinn sei mein Gesang:
Nur im Herzen sind die Feinde,
Meins sie Feinde, hass die Liebe,
Liebe der süße Todesquell.

Graz 3. Okt. 88.

Robert Hamerling

reiner Phantaſieerregungen und ein rein geiſtiger ins Ätheriſche ſich verflüchtender Schönheitshunger, ſowie ein indiſch-buddhiſtiſcher Spiritualismus kommen zum Vorſchein. Aus dem Hellenismus, deſſen körper- und formenſinnliches Weſen ſchon bei Winckelmann hervortrat, ſchöpft Hamerling vor allem, und dieſer Hellenismus erſcheint bei ihm wie in einem letzten Auflöſungszuſtand begriffen. Man kann in dem Dichter einen extremen Vertreter des alten klaſſiciſtiſchen Idealismus anſehen. Er iſt Idealiſt ſeinen Anſchauungen und dem künſtleriſchen Stile nach. Im Grunde aber fehlt es der idealiſtiſchen, klaſſiciſtiſch-helleniſtiſchen Kunſt der Zeit an der echten künſtleriſchen Sinnlichkeit. Die Geſtalten Hamerlings erſcheinen als blutloſe Schemen und Abſtraktionen. Und der Idealismus geht über und verbindet ſich mit einem ſtofflichen Naturalismus, dem Naturalismus der Psychopathia sexualis, der bald in der eigentlich naturaliſtiſchen Litteratur der achtziger Jahre eine ſo große Rolle ſpielt. Auch die epiſch-lyriſche Dichtung Hans Herrigs (1845) und die von philoſophiſchen Elementen durchdrungenen farbenprächtigen Schöpfungen Oskar Linke's (1854) tragen manchen eigenartigen Zug und gehören dieſer Richtung der Zerſetzung und Neuarbeit an.

Im Drama trat die Herrſchaft des Konventionalismus noch deutlicher und ſchärfer hervor. Das typiſch jungdeutſche Geſchichtsdrama, die geſchichtliche Tragödie und Komödie hielt weſentlich Rudolf Gottſchall (1823) aufrecht, der für eine Zeit lang auch in der Kritik die Führerrolle in den Händen hatte. Seine Kritik, wie die Karl Frenzels (1827) jungdeutſchen Geiſtes, war in mancher Hinſicht etwas äußerliche Rezeptkritik und nicht ohne Gottſched'ſche Anklänge, aber fußte doch auf gründlichen Kenntniſſen und trug einen ernſten und gewiſſenhaften Charakter. Die Jambentragödie Gottſchalls, Heinrich Kruſe's (1815) und der akademiſchen Münchener Richtung bedeutete jedoch nicht viel anderes als einen letzten Zuſammenbruch des Schillerepigonendramas und auch die kraftgenialiſch-angehauchte Tragödie Albert Lindners (1831—1888) konnte nur vorübergehend die Intereſſeloſigkeit des Publikums überwinden, welche dieſes in den ſechziger und ſiebziger Jahren dem idealiſtiſchen Drama gegenüber an den Tag legte. Beſſere äußere Erfolge erzielte das Sitten-, Salon- und Geſellſchaftsſpiel. Es ſtand jedoch ganz unter dem Einfluß der Franzoſen des zweiten Kaiſerreiches und Dumas Sohn, Feuillet, Augier, Sardou waren die eigentlichen Herrſcher auch auf der deutſchen Bühne. Ihre deutſchen Nachahmer vermochten die Muſter und Vorbilder nur zu verwaſchen und zu verzerren. Arm an Erfindung und dramatiſchen Fähigkeiten, arm an Tendenzen und Ideen erreichten ſie auch nicht das Aufregende und Theatraliſch-Spannende, Senſationelle des franzöſiſchen Dramas, noch auch das Pikant-Intereſſante der Räſonnements über allerhand Fragen der Zeit und des Geſellſchaftslebens. Von der Höhe, die es bei Freytag erreicht hatte, ſtieg das Salonſchauſpiel raſch herab und verflachte teilweiſe zu einem geiſtig-dürftigen Feuilleton- und

Dialogſtück, das nicht viel mehr bot als eine Anſammlung von Witzen, Tages- und Geſellſchaftsklatſch. In dieſer Geſtalt erſcheint es vor allem bei Paul Lindau (1839), der auch als führender Kritiker in den ſiebziger Jahren den Geſchmack beherrſchte und einen gründlichen Mangel an äſthetiſcher Bildung und Urteilsfähigkeit durch eine witzelnde Schreibweiſe zu erſetzen ſuchte. Mit dem beſten Erfolge verfolgte deſſen Bahnen Oskar Blumenthal (1852) weiter, während Hugo Bürger (Hugo Lubliner 1846) mehr Gewicht auf die Handlung legte und den Franzoſen in der Erfindung verwickelter Intriguen nachſtrebte. Dem Salonſchauſpiel ſtellte der von einem Iffland'ſchen Geiſt angehauchte Adolf l'Arronge ein volkstümlicheres und mehr kleinbürgerliches Familienſchauſpiel, aus Sentimentalität, Poſſenkomik und Melodramatik zuſammengewoben, entgegen, während der Benedix'ſche Luſtſpielſchwank ſeine Fortſetzung bei Guſtav v. Moſer (1825) und Julius v. Roſen (1833—1892), dann ſpäter bei Franz v. Schönthan und anderen fand. Eine etwas feinere litterariſche Haltung hatte ihm Ernſt Wichert (1831) gegeben.

Von Poeſie und Kunſt war in dieſer Dramatik nur noch wenig zu ſpüren, und das deutſche Theater ſtand in den ſiebziger Jahren tiefer, als es jemals ſeit den Tagen Gottſcheds geſtanden hatte. Dieſe Litteratur bedeutete einen großen Zuſammenbruch der äſthetiſchen Fähigkeiten bei den ſchaffenden Geiſtern, wie beim Publikum, und nur wenige empfanden damals ſchon, wie ſchlecht es mit der Dichtung ausſah. Doch regten ſich auch bald wieder die idealeren Empfindungen der Nation. Der Begeiſterungsrauſch über die Errichtung des neuen Reiches erweckte den Glauben, daß nunmehr ein neues goldenes Zeitalter der deutſchen Dichtung anbrechen müſſe, und doppelt empfand man die Abhängigkeit von den Franzoſen und eiferte nachdrücklicher gegen die herrſchende Operetten- und Cancanlitteratur. Die große muſikaliſche und Opernbühnenbewegung, die ſich an den Namen Richard Wagners anknüpfte, griff in das Gebiet der Poeſie herüber. Mit leidenſchaftlichem Zorn hatte Wagner die Theaterzuſtände gebrandmarkt und endlich zu Ende ſeines Lebens einen großen Plan und Gedanken verwirklicht und zu Bayreuth eine Idealbühne geſchaffen, welche nur den höchſten und reinſten künſtleriſchen Aufgaben dienen ſollte. Und von dem kleinen Meiningen aus kam ein neuer Anſtoß. Dort war unter der thätigſten Anteilnahme eines theaterbegeiſterten Fürſten eine Bühne erſtanden, welche der Darſtellung der klaſſiſchen Dramen eine Liebe und Sorgfalt widmete, wie ſie nirgendwo anders anzutreffen war. Wohl trug die Meininger Reform zum Teil einen äußerlichen Charakter, doch überwogen die geiſtigen und idealen Wirkungen und Erfolge. Die großen Bühnenwerke, welche infolge der ganz unzulänglichen Aufführungen zumeiſt vor leeren Bänken geſpielt worden waren, zogen wieder Scharen von Zuhörern heran und wirkten von neuem befruchtender auf die zeitgenöſſiſche Dramatik. In Meiningen entdeckte man Arthur

Fitger (1840) und den reicheren und mächtigeren Ernſt v. Wildenbruch (1845). Wohl konnten dieſe keine Kunſt von neuer und ſtarker Eigenart ſchaffen und hielten an dem überlieferten Stile Schillers und der Schiller-Epigonen feſt. Aber ſie flößten der ganz ermatteten Tragödie wieder Blut ein, zunächſt einmal das Blut einer ſtarken und wirkſamen Handlung. Sie griffen zu den derbſtofflichen Elementen, nach denen der breite Geſchmack eines breiten Publikums zumeiſt hungert, und riſſen durch lärmende Leidenſchaft, ſcharfe Gegenſatzwirkungen, Fülle der Vorgänge und Ereigniſſe Verwickelungen der Intrigue, theatraliſche Effekte aller Art zu lautem Beifall hin. An äußeren Wirkungen konnte es dieſes Drama wieder mit dem vielgeprieſenen derbſtofflichen und aufregenden Senſationsdrama der Franzoſen aufnehmen. Der Geiſt aber, der in Wildenbruch lebte, war der einer echten Jünglingsbegeiſterung, der nationalen Begeiſterung der ſiebziger Jahre, der Hohenzollernſchwärmerei, des frohen Jubels über die Errichtung des neuen Reiches, den kein anderer ſo wie er dichteriſch verkörpert hat. Das macht ihn zu einer feſten und geſchloſſenen Perſönlichkeit, welche dem hin und her irrlichternden, durch jede fremde Individualität leicht beeinflußten geiſtreicheren und nervöſeren Richard Voß (1851) am meiſten abgeht. Er beſitzt Neigungen für eine tiefere und intimere Kunſt, die aber immer mehr von einem ſchon ganz überhitzten und ſich ſelbſt überſchlagenden Sinn für derbſtoffliche Wirkungen und das Theatraliſch-Effektvolle erſtickt worden ſind. Noch vor Fitger und Wildenbruch war Ludwig Anzengruber (1839—1889) hervorgetreten wie Fitger mit liberalen Tendenzſchauſpielen, in denen der Geiſt der religiöſen und kirchlichen „Kulturkampf"-Bewegung der ſiebziger Jahre zum Ausdruck kam. Seine Bauern- und Dialektſchauſpiele ſollten zunächſt nicht mehr ſein, als was man gewöhnlich „Volksſtücke" nennt: künſtleriſch-litterariſch pflegen dieſe eben nicht hoch zu ſtehen und voller Plattheiten in ideeller wie in äſthetiſcher Hinſicht zu ſtecken. Bei Anzengruber nun liegt fortwährend der ſchlicht-anſpruchsloſe und triviale Volksſtückſchreiber

Ernſt von Wildenbruch.

mit einem Dichter ersten Ranges in Kampf und Widerspruch, einem Eigenartskünstler von tiefsinnigem Humor und echt germanisch-naturalistischer Art, der vielleicht deshalb nicht zur vollen Entfaltung seiner Größe kam, weil seine geringeren und alltäglicheren Werke weit mehr Anklang fanden als die tiefsten und eigenartigsten von seinen Dichtungen. Die mundartliche Dichtung, vor allem der Bauern- und Dialektroman, wurde weiterhin durch die Gunst der Zeit getragen: der gemütvoll-beschauliche Oberösterreicher P. K. Rosegger (1843) fand seine Wege besser gebahnt als der herbere Anzengruber. Karl Stieler (1842—1885) dichtete in der Sprache des bayerischen Volkes, Maximilian Schmidt (1832) und Ludwig Ganghofer (1855) lenkten in die Pfade des reinen Unterhaltungsromanes hinein.

Der bürgerlich-liberale Tendenzroman des jungen Deutschland gelangte in den politisch erregten sechziger Jahren wieder zu neuem Ansehen. Friedrich Spielhagens (1829) beweglich-nervöse Subjektivität bildete in vielem den Gegensatz zu der Freytag'schen Natur und ergänzte sie damit. Die Vorzüge und Mängel eines zu ausgeprägten Subjektivismus treten bei ihm hervor: er ist ein glänzender Schilderer und packender Rhetoriker, — doch zu lyrisch für einen Epiker und ein mangelhafter Charakteristiker. Bei Julius Rodenberg (1831) und Karl Frenzel (1827) kommen die Elemente des jungdeutschen Tendenz- und Gesellschaftsromans mit denen des alten Scott'schen Geschichts-

romans zuſammen. Wie dieſer letztere einſt der Wiſſenſchaft bahnbrechend vorangegangen war, ſo wurde er auch von der Wiſſenſchaft her wieder befruchtet. Der alte Geſchichtsroman beſaß ein lebendiges National- und Heimatsgefühl und ſuchte das Vertraute und Volkseigentümliche, der neue iſt weit mehr das Erzeugnis der reinen Gelehrſamkeit und der Studierſtube, ſucht ausſchließlicher eine bloße Wiſſensbefriedigung und lockt gerade durch das Fernliegende und Seltſame die Kurioſitätsneugierde. Vor allem war das der Fall mit den altägyptiſchen Romanen Georg Ebers (1837). Felix Dahn (1834) nahm ſeine Stoffe aus der altgermaniſchen Welt und der Zeit der Völkerwanderung und ſuchte mehr wie Scott im nationalen Sinne zu wirken. Großer Vorliebe erfreute ſich auch die römiſche Kaiſerzeit, die beſonders in Ernſt Eckſtein (1845) einen kundigen Schilderer fand. Adolf Glaſer (1829), Georg Taylor (1837) und zahlreiche andere ſchloſſen ſich der Modebewegung an, die allzu ſehr aufs nur Stoffliche und Inhaltliche ging, als daß ſie höhere äſthetiſch-künſtleriſche Bedeutung beanſpruchen konnte.

Das höchste Gut des Mannes iſt ſein Volk
Felix Dahn, Deutſche Treue.

Felix Dahn.

Die ganze Entwickelung, welche die deutſche Dichtung in den letzten hundert Jahren durchgemacht hatte, erklärt und macht es begreiflich, daß der eigentliche Roman, der Roman der objektiven, breiten, mehr noch auf das Außenſein als auf das Innenſein gerichteten Welt- und Lebensſchilderung ſich nicht recht entfalten konnte. Novelliſtiſcher Geiſt und novelliſtiſches Weſen herrſchte dauernd vor, wie bei den Heyſe und Storm, den Keller, Meyer und Fontane. So bei Wilhelm Jenſen (1837), einer im tiefſten Kern Theodor Storm verwandten Natur, und bei Adolf Wilbrandt (1837), welcher den von Heyſe eingeſchlagenen Weg weiter verfolgte und auch als Dramatiker zu den beſten Könnern der Verfallsperiode der ſiebziger Jahre gehörte, — dem realiſtiſcheren Hans Hopfen (1835), bei Marie v. Ebner-Eſchenbach

(1830), Hans Hoffmann (1848) und anderen. Mehr oder weniger wirken auch in ihnen die idealiſtiſchen Elemente der Münchener Dichterſchule, akademiſch-klaſſiciſtiſches und romantiſches Weſen oder das des tendenziös-ſtofflichen Realismus fort. Die peſſimiſtiſche, ſexuell-naturaliſtiſche und ſocialiſtiſche Novelle Leopold von Sacher-Maſochs (1835) ſteht hingegen auf dem Boden der Zerſetzungskunſt der ſiebziger Jahre. Nur verlodderte ſich dieſes eigenartige Talent und ging zu Grunde, wie ſo viele in dieſer Zeit nach glücklichen Anfängen, der Vielſchreiberei verfallen, kläglich endeten. Ein Gebiet der Sacher-Maſoch'ſchen Kunſt, das der ethnologiſchen und völkerpſychologiſchen Novelliſtik, baute Karl Emil Franzos (1848) weiter aus.

Wilhelm Jensen

Am Ausgang des vorigen Jahrhunderts rang mit dem Goethe-Schiller'ſchen Klaſſicismus der heimiſcher-deutſche Geiſt Herders und Jean Pauls. Und der Zwieſpalt, der damals hervortrat, iſt auch heute noch nicht überwunden. Der ſiegreiche Hellenismus durchdrang die Kunſt faſt bis in alle Äußerungen hinein, und nur ein Gebiet, das des Humors, blieb ihm ganz verſchloſſen. Hier erhielt ſich das echtgermaniſche Element am reinſten und unberührteſten. Freilich wollte der Humor in der Luft des tendenziöſen Realismus nicht recht gedeihen, und nur einer durchdrang das Dornengehege der Parteileidenſchaften und Parteiengherzigkeiten und fand zu dem ſchlafenden Dornenröschen hin: Wilhelm Raabe (1831), der intimſte, ſeeliſchſte und gemütvollſte unter den neueren Dichtern. Wie Jean Paul iſt er Idylliker und groß im kleinen. Aber alles Große und alles Wunderliche, die Fülle der Charakteriſtik und die Launenhaftigkeiten der Erzählungsmanier entſpringen als ein innerlich Einheitliches aus der ganz beſonders dem Deutſchen eigentümlichen Weltanſchauung, welche die ſchroffſte Subjektivität mit der duldſamſten Objektivität vereinigt, zwiſchen Groß und Klein nicht unterſcheidet und liebevollen mitleidigen Gemütes alles umſpannt.

Dieser deutsche, in seiner Entwickelung bisher immer unterbrochene, humoristische Realismus wird sich vielleicht erst in der Zukunft nach der letzten Überwindung der klassicistisch-antiken und romanischen Elemente völlig entfalten können und wesentlich den kalten, harten, gefühlsarmen Naturalismus von heute mildern und vertiefen können und sich selber auch über das vorwiegend Idyllische erheben.

Man stößt wieder deutlicher überall auf seine Spuren, wie in den Tagen, welche der Weimarer Periode vorherging, so daß man auf eine wachsende Bedeutung dieser Kunstrichtung hoffen kann. Er bildet ein starkes Element in der neuen litterarischen Bewegung seit 1880, in den Romanen und Erzählungen von Hermann Heiberg (1840), Friedrich Lange (1852), J. V. Widmann (1842), Ernst von Wolzogen (1855), Steinhausen, Karl Weitbrecht, — sowie in Friedrich Vischers (1807—1887) hypochondrisch-polterndem „Auch Einer", in den Dichtungen Heinrich Seidels (1842) und Julius Trojans (1837). Der Sehnsuchtsruf nach einer großgeistigen, humoristischen Poesie, nach dem „wahren Lustspiel", das uns noch kein Deutscher beschert hat, klingt immer wieder aus unserer Kritik hervor. Der Hellenismus hat es uns nicht bescheren können und Platens Aristophaneische Komödien sind verschwunden. Aus der Franzosen-Nachahmung konnte es ebensowenig kommen. Nur hier ist der Boden, nur im Boden der nationalsten germanischen Welt- und Kunstauffassung vermag es zu wachsen und zu blühen.

Der Realismus und die Litteraturen des Auslandes.

Die engliſche Litteratur, die Vorherrſchaft des Romanes. Bulwer. Der Roman des Alltagsrealismus und der humoriſtiſch-ſatiriſche Familienroman. Dickens. Thackeray. George Eliot. Der Ideenroman. Kingsley. Der Unterhaltungsroman. Die Lyrik. Hood. Tennyſon, Browning, Swinburne. Die nordamerikaniſche Litteratur. Die niederländiſche Litteratur. Die vlämiſche Bewegung. Die nordgermaniſchen Litteraturen. Die ſchwediſche Poeſie. Die Dänen. Aufſchwung der norwegiſchen Poeſie. Björnſon. Ibſen. Garborg Die franzöſiſche Litteratur. Allgemeines. Der Roman. George Sand. Der Roman des objektiven Realismus. Balzac. Der ſubjektivtendenziöſe Sitten- und Familienroman. Das Geſellſchafts-Schauſpiel. Scribe. Das Sittendrama des zweiten Kaiſerreiches, Augier, Dumas Sohn, Sardou. Die franzöſiſche Lyrik. Coppée, Sully-Prudhomme, Leconte de Liſle. Baudelaire. Die Herrſchaft des Naturalismus. Flaubert. Die Brüder Goncourt. Emile Zola. Daudet. Die italieniſche Dichtung. Ausgänge der Romantik. Der Verismus. Carducci, Stecchetti, Coſſa, Verga. Der idealiſtiſche Roman realiſtiſchen Inhalts: Amicis, Farrina. Das Drama. Die ſpaniſche und portugieſiſche Dichtung.

In Deutſchland konnte ſich die Litteratur des ſtofflich-tendenziöſen Realismus zur höchſten Geltung nicht durchringen. Sie kam auch nicht rein zum Ausdruck, und es fehlte ihr an innerer Geſchloſſenheit, an Breite und Tiefe. Mit ihrem nüchtern-proſaiſchen Weſen, mit ihren praktiſchen Nützlichkeitstendenzen ſtand ſie im Gegenſatz zu der reinen idealiſtiſch-äſthetiſchen Kunſt des Klaſſicismus und Romantik, welche noch mächtig nachwirkte und deren Meinungen und Anſchauungen giltig und herrſchend geworden waren. Die Richtungen des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums und des Eklekticismus, des Akademikertums und der Konventionalität, ſowie des tendenziöſen Realismus laufen hier nebeneinander her und kreuzen ſich. Die eine Schule nimmt äußerlich von der anderen etwas an, aber es fehlt an der gegenſeitigen inneren Durchdringung der Elemente. Es mangelt der deutſchen Litteratur in dieſer Zeit an Einheitlichkeit, an Stil und Stilgefühl. Der tendenziöſe Realismus beſitzt nur allzuwenig reinen Künſtlerſinn und die rechte, dichteriſche Geſtaltungsfähigkeit. Er iſt noch nicht eigentlich in die Kunſt eingegangen, da ihm die vorherrſchend idealiſtiſchen Elemente der klaſſiſch-romantiſchen Poeſie

den Eingang dazu versperrten. Der deutsche Geist hatte eine Grenzlinie gezogen zwischen der Welt der Kunst und Poesie einerseits und der des öffentlichen, des praktischen und politischen Lebens anderseits, zwischen der des Träumens und Handelns, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen der Welt des ästhetischen Scheins und der des Seins. Der tendenziöse Realismus hatte an dieser Schranke gerüttelt, aber sie nicht zu beseitigen vermocht. Der Politiker, der Agitator, der Schriftsteller waren diesseits der Kunst geblieben.

In England bestanden keine so schroffen Gegensätze zwischen realistischer und idealistischer Weltauffassung, zwischen Lebenspraxis und Poesie. Letztere besaß nicht in so ausgeprägter Weise die Weltfluchtsneigungen, welche in der Schule des deutschen Klassicismus zum Durchbruch gekommen waren. Die Richtungen des stofflich-tendenziösen Realismus und des idealistisch-ästhetischen Princips gingen hier enger zusammen und ineinander, Schriftsteller und Poet bedeuteten hier nicht so sehr Verschiedenes. Unter der Herrschaft des realistischen Geistes, der mehr auf Stoff und Inhalt sah, verdrängte auch jenseits des Kanales die Prosa den Vers, und der Roman eroberte sich die Vorherrschaft in der Litteratur. Er blickte drüben auf eine längere, ununterbrochene Entwickelung zurück, auf die große Blütezeit des 18. Jahrhunderts, er blickte zurück auf eine reichere und tiefer eingedrungene schriftstellerische Kultur. In der Kunst der Gestaltung, in der Charakteristik, in Erfindung und Komposition, im stilistischen Ausdruck und auch in der Breite und Tiefe der Lebensauffassung und Lebensbeobachtung war der englische Roman dem deutschen, der allzu viel redete und räsonnierte, aus allen diesen Gründen überlegen, besonders in den Anfängen der Periode. Die längere Übung des Engländers, die Wirklichkeitswelt fest ins Auge zu fassen und das praktische Wirken von dem idealen Hoffen sich nicht überwuchern zu lassen, tritt dabei deutlich hervor. In allen Gattungen zweigt der Roman auseinander und führt alle älteren Tendenzen fort. Am bedeutendsten erscheinen der Geschichtsroman, welcher im großen ganzen die Walter Scott'sche Richtung weiterführt, und der zeitgenössische Sitten- und Gesellschaftsroman satirisch-komisch-humoristischer Färbung, von socialer und moralischer Tendenz, in dem der Geist der Fielding und Goldsmith in neuer Gestalt auftritt. Der elegant-weltmännische Edward George Lytton Bulwer (1805—1873) spielt nach beiden Seiten hinüber. Schwärmerisch-deutscher Idealismus und Byronismus, Skepticismus und Blasiertheit mischen sich in seiner Natur und verleihen ihr einen etwas zwiespältigen Charakter, den Charakter der geistreichen Zersetztheit und ironischen Subjektivität, wie sie auch bei uns in der Übergangszeit von der Romantik zum Realismus sich herausbildeten. Neben diesem echten Grand-Seigneur und Aristokraten erscheint Benjamin Disraeli, der spätere Earl of Beaconsfield (1804—1881) und Führer der konservativen

Partei, in ſeinen innerlich froſtig-kühlen, äußerlich überhitzten politiſchen Romanen als der zum Ariſtokrat gewordene Parvenu, bei dem hinter eleganten Formen eine grobe Brutalität lauert, — die Brutalität des machthungrigen, ſelbſtgefälligen Egoismus und romaniſchen Renaiſſance-Individualismus. Im vollkommenſten Gegenſatz zu dieſem orientaliſchen Verſtandesphantaſten ſteht der volkstümlichſte, engliſche Erzähler dieſes

Charles Dickens

in der Jugend. in ſpäteren Jahren.

Jahrhunderts, Charles Dickens (1812—1870), ein demokratiſcher Geiſt, durch und durch voll germaniſchen Maſſeninſtinktes. Eine Natur, reich an Güte, Milde und Herzlichkeit, und von ſtarkem Mitleid mit den Armen und Unterdrückten. Ein Familienmenſch und Darſteller des Familienlebens. Kein hochfliegender Geiſt und frei von Genialitätsanwandlungen. Ein Volksmoraliſt, den natürlichen, volksſocialiſtiſchen Bekenntniſſen ergeben und von optimiſtiſcher Weltanſchauung, die ſich durch alles Dunkle, Trübe und Geſpenſtiſche zur Verſöhnung aller Geiſter ohne Schwierigkeiten durchſchlägt.

Dickens weint gern und viel und zerfließt in Sentimentalität; aber ebensoviel, wenn nicht noch mehr, lacht er, ein breites, lautes und dröhnendes Lachen, das uns aus der englischen Litteratur so oft entgegenschlägt. Hart stoßen das Weinen und Lachen aufeinander, die Tragik und die ursprünglichste vis comica, die lustig derbe Situationskomik und die Charakterkomik, die auch zu festen Karrikaturstrichen gern greift; zu hart stehen sie nebeneinander, als daß sie sich zum Humor vereinten und ganz miteinander verschmölzen. Nach anderer Seite hin baute William Makepeace Thackeray (1811—1863) den tragisch-komischen Familien- und Sittenroman socialer Tendenz aus. Wie Dickens der Gemütsmensch, so ist er der Verstandesmensch. Das Gütige, Milde und Liebevolle geht ihm ab, und die Sprache des Herzens kann er nicht reden. Er ist herb, ingrimmig, zornig und kalt, — vorwiegend Satiriker und ein galliger Pessimist. Die Moral kehrt er als Strafprediger noch nachdrücklicher und bewußter tendenziös hervor. In der Nähe von Thakeray steht Mary Anne Evans, mit ihrem Schriftstellernamen George Eliot (1819—1880), die bei weitem Hervorragendste

William Makepeace Thackeray.

unter der unendlichen Schar der englischen Romanschriftstellerinnen. Die Kunst der realistischen Kleinmalerei, der peinlichen Beobachtung und Wiedergabe betreibt sie am sorgfältigsten und mit unermüdlicher Geduld, sowohl was die psychologische Analyse, wie auch die Schilderung der Außenwelt angeht. Ein freier, männlich energischer Geist, schwankend zwischen großer Originalität, Tiefe und Eigenart der Ideen und Trivialität und Seichtigkeit, vorwiegend dem Ernsten zugeneigt.

Der von Dickens, Thakeray, George Eliot, Anthony Trollope, Charles Reade, der Ouida u. a. vertretenen Schule des Alltagsrealismus und der bürgerlichen Lebensschilderung stellte Charles Kingsley (1819—75) einen Ideenroman entgegen, der auf Erneuerung der Zustände, auf Erhöhung der religiös-sittlichen Ideale drängte, einen Roman der innerlichen Vertiefung und von hohen, geistigen Werten. Jene Erzähler schildern die Welt, wie sie ist, und finden sich mit ihr, jeder nach seiner Weise, ab, Kingsley kommt als Reformator, der die Schäden der Zeit heilen will, große Vorbilder aufstellt und eine bessere Welt im Geiste vor sich sieht. Er verkündigt ein socialistisch-demokratisches Urchristentum, eine Religion der werkthätigen Liebe, der Kraft und der Gesundheit.

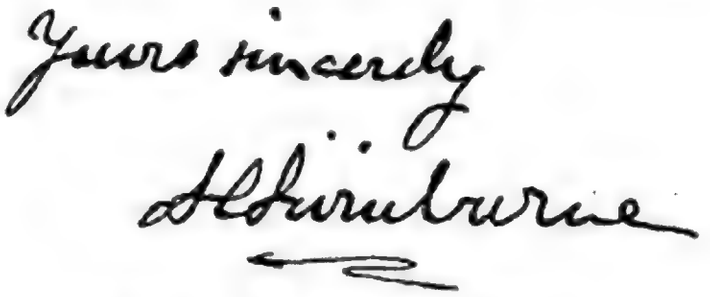
Nach unten hin geht auch der englische Roman in eine breite und seichte, rohe und künstlerische Unterhaltungslitteratur auseinander. Zu ihr leiten der wesentlich noch das Gepräge der Scott'schen Schule tragende See- und Abenteuerroman Frederick Marryats (1792—1848) herüber, der moralisierende und sentimentale „Gouvernantenroman", der die Weise Richardsons fortsetzt und am typischsten durch Currer Bells-Charlotte Brontés (1816—1855) „Jane Eyre" vertreten wird, der aufregend-spannende Sensations- und Kriminalroman eines Wilkie Collins (1825 bis 1889), die alle große Nachahmung gefunden haben und in zahlreichen Spielarten vertreten sind. Bei anderen ist wiederum der Lehrzweck ganz in den Vordergrund geschoben, und der Roman dient dem wissenschaftlichen Beweise: so der pädagogische Roman des Thomas Hughes, während Harriet Martineau (1802—1876) auf diese Weise national-ökonomische Fragen zu behandeln suchte.

Der merkantile Geist Englands, der bürgerliche Nützlichkeitssinn, Konservativismus und Orthodoxismus, die Nachwirkungen des alten puritanischen Wesens, die heuchlerischen und bigotten Gesinnungen, der ängstliche und fanatische cant: alles das lastet in diesem Jahrhundert mit schwerem Druck auf der Litteratur dieses Landes; der praktische Realismus läßt den rein ästhetisch-künstlerischen Sinn zu keiner rechten Entfaltung kommen, trotz aller Einflüsse der deutschen Klassik und Romantik. In erster Reihe ist es das derb Stoffliche und Inhaltliche, durch welches der englische Roman wirkt, und eine höchste dichterische Form- und Gestaltungssprache sucht er nicht zu erreichen. Auch in der Richtung der Versdichter, welche das

elementar-äſthetiſche Gefühl ſich lebendiger bewahrt haben, kommt das Schwankende und Unklare in dem Weſen dieſer ganzen Periode zur Geltung. Thomas Hood (1738—1845) iſt eine Art Charles Dickens der Lyrik, ein launiger Humoriſt und Satiriker und zugleich Sänger düſterer proletariſch-ſocialiſtiſcher Balladen, der, wie bei uns Freiligrath, den ſtofflich-tendenziöſen Realismus noch mit einem großen Stück künſtleriſcher Geſtaltungskraft harmoniſch verbindet. Bei Alfred Tennyſon (1810 bis 1891) kommen dann, wie bei unſerem Geibel der Eklekticismus und der Formalismus zur Herrſchaft. Es giebt bei ihm Stellen, wo er ſich zu höherer Eigenart und Kraft erhebt, aber das Glatte, Elegante und gefällig Korrekte wiegt bei ihm vor. Alles zeugt von feinem Geſchmack; aber er ſchmeichelt ſich durch den Wohllaut der Sprache, durch die Kunſt der Rhythmik nur allzu ſehr ein, und ſeine Dichtung hält das Goetheſche Kriterium nicht aus: in Proſa überſetzt, der feinen und vornehmen Versgewandung entkleidet, nimmt ſie ſich vielfach nackt und dürftig aus und iſt reich an Trivialitäten. Sie trägt den Charakter der Neuromantik und lebt zum nicht geringen Teil von den Erinnerungen an eine Vergangenheitspoeſie. Hinter Tennyſon ſteht die große Maſſe, hinter Robert Brownings (1812—1890) gedankentiefer, alle großen Rätſelfragen des Daſeins aufſuchender, in myſtiſch-dunkle Vorſtellungen ſich einkleidender, phantaſiereicher Dichtung nur eine kleinere Gemeinde, welche einem großen Grüblergeiſte auf allen ſeinen geheimen Gedankengängen zu folgen vermag. Auch in der Lyrik Algernon Charles Swinburne's (1837) ſtecken reiche metaphyſiſche Elemente. Aber zugleich ſteht dieſer Dichter weit mehr als der abſtraktere Browning in Verbindung mit

Alfred Tennyſon.

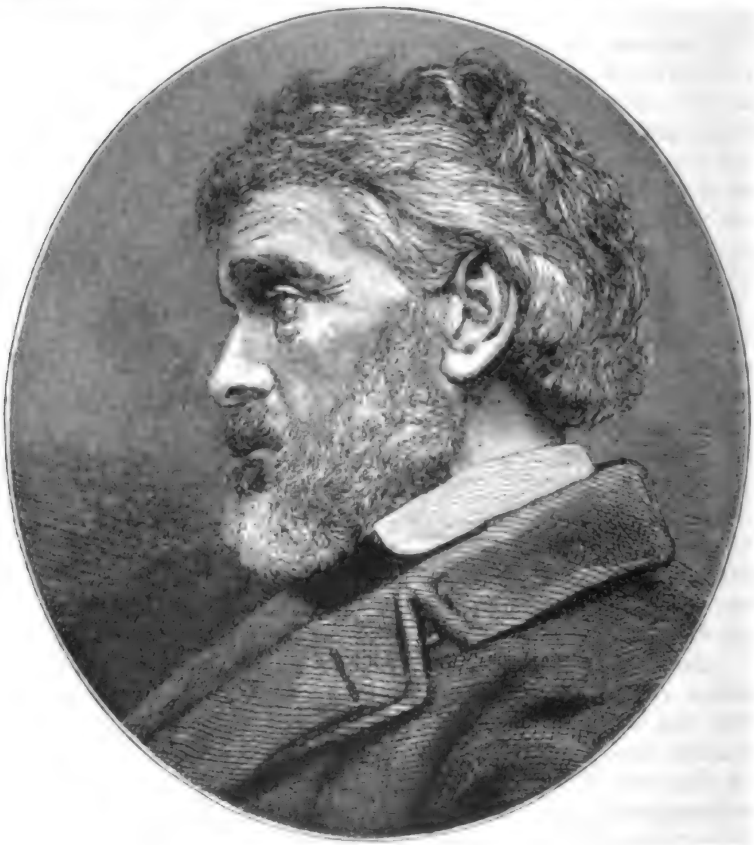
der ästheticistischen Richtung der deutschen Hochromantiker, der Coleridge und Poe, der Gautier und Baudelaire. Ein Poet der Sinnlichkeit, des Nackten und des glühenden Kolorits, in seiner Weltanschauung ein Vertreter der satanisch-immoralistischen Richtung, des politischen und religiösen Radikalismus. Griechisches steckt noch viel in seiner besonders an Shelley sich anschließenden Kunst, ähnlich wie in der Dichtung Hamerlings. Aber es ist von neuromantischen Stimmungen und Empfindungen durchsponnen, und damit auch von jenem alexandrinisch-archaistischen Wesen, das künstlich in den Geist einer zurückliegenden Zeit sich einbohren will. Was bei uns zur Vaganten- und Butzenscheiben-Lyrik führte, das heißt in England Präraphaelismus. Bei uns erzeugte es eine rein weltliche Trink- und Liebeslyrik, in England trägt es ein religiös-nazarenisches und pantheistisches, mystisch-somnambulistisches Wesen an sich. Es sucht wie alle archaistische Kunst das Innerliche durch ein künstlich Steifes auszudrücken. Dante Gabriel Rosetti (1828), der Maler des Präraphaelismus, vertritt auch als Dichter am schärfsten die Schule der archaisierenden Neuromantik, während kraftvollere realistische Elemente bei William Morris (1835) zum Ausdruck gelangen. Unter den dichtenden Frauen Englands befinden sich noch einige vornehmere Talente, Karoline Norton (1807—1877) und in erster Reihe Elisabeth Barrett-Browning (1809—1861), die Gattin Robert Brownings.



Faksimile Algernon Charles Swinburne's.

Auch die englische Litteratur trägt in diesem Zeitalter deutlich die Spuren eines großen Zersetzungs- und Gärungsprozesses; auf der einen Seite viel blasse Abgestandenheit und Herkömmlichkeit, auf der anderen ebensoviel krampfhaftes, individualistisch-subjektives Suchen nach Neuheit und Eigenart. Die stofflich tendenziöse und die rein ästhetisierende Kunst durchdringen und verschmelzen sich nicht. Ein gewisser, brutaler, praktischer Materialismus kämpft mit einem hochfliegenden Idealismus, der im wesentlichen auf die Einflüsse der deutschen klassischen Litteratur zurückgeht. Ihren Geist vertrat am nachdrücklichsten, Bahn brach ihr vor allem Thomas Carlyle (1795—1881) einer der originellsten und geistvollsten Denker dieses Jahrhunderts, in dem sich das wilde Gären des Jahrhunderts, die Unzufriedenheit mit den herrschenden Glaubens- und Sittenanschauungen und ein gewaltiger, reformatorischer Drang mächtig ausspricht. Ein Denker, der eine reiche Künstlernatur in sich birgt. Und wie Carlyle, so hat auch Thomas Babington Macaulay (1800—1859) einen lebendigen, ästhetisch-

künſtleriſchen Sinn, der ihn ſeine Geſchichtswerke und Eſſays wie Romane und Dramen aufbauen läßt und ihn befähigt, hiſtoriſche Charaktergeſtalten ſcharf und deutlich herauszuarbeiten. Die Dichtung geht vielfach in die Wiſſenſchaft über, die Wiſſenſchaft ſtrebt nach dichteriſcher Geſtaltung. Auch



Thomas Carlyle.

das charakteriſiert dieſe Periode. Wie dieſer Gärungsprozeß in der engliſchen Litteratur ſich klären wird, läßt ſich noch nicht abſehen. Wird jener Geiſt des brutalen Materialismus die Oberhand behalten? Schon ſeit längerer Zeit ſcheint die engliſche Poeſie an einem toten Punkt angelangt zu ſein. Nach Swinburne trat noch kein wirklich großes Talent wieder hervor, und was von dieſer Litteratur zu uns herüberkommt, trägt vielfach

Digitized by Google

die rohen, wüſten Züge einer rein ſtofflichen, auf die plumpſten Maſſeninſtinkte ſpekulierenden trivialen Unterhaltungskunſt, zu welcher der Roman der Dickens und Thakeray herabgeſunken iſt. Von einem ernſthaften Kunſtdrama kann ſchon gar nicht mehr die Rede ſein. Augenblicklich ſteht die engliſche Litteratur ganz im Hintertreffen und ſpielt auch in der jüngſten Entwickelung noch ſo gut wie gar keine Rolle.

Lebendiger regt es ſich ſchon bei den Nordamerikanern. Die Entwickelungsphaſe, welche in England und Deutſchland durch die Namen Tennyſon und Geibel bezeichnet wird, verkörpert ſich hier in Henry Wardsworth Longfellow (1807–1882) und in deſſen Schule, Stedmann, Piatt u. ſ. w. Der deutſche Geiſt und das Weſen des akademiſchen Klaſſicismus geben bei ihm den Ausſchlag, während die ſchildernde Lyrik und Reiſepoeſie Bayard Taylors (1825 bis 1878) vornehmlich auf dem Boden der farbentrunkenen exotiſchen Romantik fußt, und der Quäkerdichter John Greenleaf Whittier (1807) mit ſeinen klaren und kraftvollen Gedichten mehr der Richtung des ſtofflich-tendenziöſen Realismus nahe ſteht. Mit Walt Whitman (1819) hält dann ein reinerer künſtleriſcher Naturalismus ſeinen Einzug, der kühnſte und originellſte Naturalismus, der ſich ſchroff gegen alle Kunſt der Vergangenheit aufwirft, jede europäiſche Litteraturerinnerung ausmerzen und eine in Inhalt und Form vollſtändig neue amerikaniſche Poeſie begründen will. Auch der den Reim und alle Silbenzählung und Gleichzahl der Takte verſchmähende Vers von wildfreier Rhythmik beanſprucht als eine neue Schöpfung angeſehen zu werden. Und dieſer Form entſpricht ein durch und durch eigentümlicher Inhalt von ſtrotzend modernem Gepräge; in ihm eingeſchloſſen liegt das Glaubensbekenntnis eines rückſichtsloſen revolutionären Geiſtes, in dem die demokratiſche Kultur- und Weltanſchauung

Thomas Babington Macaulay.

des Jahrhunderts wohl ihren ſchärfſten, bedeutſamſten und eigenartig-tiefſten Ausdruck gefunden hat. Dieſer in vieler Hinſicht merkwürdige und eigen-

Henry W. Longfellow.

artige amerikaniſche Selfmademan-Naturalismus mit ſeiner oft verblüffend anſchaulichen neugemünzten und realiſtiſch-gegenſtändlichen, ganz unpapiernen Ausdrucksweiſe, deſſen Weſen jedoch nur eine eingehendere Charakteriſtik

klar legen könnte, pulſt auch in der Trapper- und californiſchen Goldgräberpoeſie Joaquin Millers (1841) und in den Gedichten, Novellen und Skizzen Francis Bret Harte's (1839). Neues regt ſich noch bei Charles de Kay, Fawcett u. a.

In der amerikaniſchen Proſadichtung ſpielt das humoriſtiſch-komiſch-ſatiriſche Element eine hervorragende Rolle, und bereits zeigt auch dieſer amerikaniſche Humor Eigenartszüge. Das Gefühlvoll-Sentimentaliſche, der lachende Geiſt, der die Thräne im Wappen führt, iſt im Schwinden begriffen. Das Humoriſtiſch-Komiſche wurzelt weniger in Gefühls- als in Anſchauungsgegenſätzen, in einem jähen Überſpringen und in barocker Miſchung von trockenſter Nüchternheit und Trivialität und grotesk-phantaſtiſchen Übertreibungen. Der ältere, elegant ariſtokratiſche Oliver Wendell Holmes (1809) gehört allerdings noch, wie Irving, vornehmlich zur Schule des empfindſamen Humors; von ihm führt der Weg über James Ruſſell Lowell (1819), in dem zwei Seelen wohnen, die eines Satirikers und eines feierlich geſtimmten fromm-religiöſen Gedanken- und Reflexionspoeten zu Marc Twain (1835), dem volkstümlichſten Humoriſten der Gegenwart.

In den Niederlanden führten in den dreißiger und vierziger Jahren Potgieter und Bakhuizen von den Brink, die Herausgeber der Zeitſchrift „Gid", die Litteratur in das Fahrwaſſer des Realismus hinein. Der klare, verſtändige P. H. de Géneſtet (1829—1861) und Schaepmann (1844) brachten in Gedichten den neuen Proſa-Geiſt zum Ausdruck, der vor allem im Roman niederſchlug. Gertrud Bosboom Touſſaint (1812—1886), Eduard Douwes-Dekker (1820—1887), welcher mit großer Friſche und Schärfe das Leben und die Zuſtände in den aſiatiſchen Kolonien Hollands

ſchilderte, und J. J. Cremer (1827—1850), der phantaſtiſchere C. van Nievelt (1843) ſind die Führer auf dieſem Felde, denen ſich Juſtus van Maurik als Luſtſpieldichter, als peinlich ſauberer Maler bürgerlichen Alltagslebens zugeſellt. In den ſüdlichen Niederlanden, in Belgien, kam es in dieſem Jahrhundert zu einer vlämiſchen Bewegung. Die deutſchen Elemente der Bevölkerung ſahen ihre Sprache immer mehr von der franzöſiſchen bedrängt, welche von der Regierung als die offizielle in das ganze Verwaltungsleben eingeführt wurde. Sie erhoben Widerſpruch gegen die geſamte Franzöſierung des Landes, die in großem Stil betrieben wurde, namentlich als ſich Belgien 1830 unabhängig erklärt und in ein Königreich verwandelt hatte.

Hendrik Conscience.

Es galt die eigentliche Volksſprache vor einer Unterdrückung und Aufſaugung zu retten. J. F. Willems (1793—1846) ließ zuerſt den patriotiſchen Heerruf mit Macht und Kraft ertönen, und um ihn ſammelte ſich alsbald eine kleine Schar von Lyrikern, die allerdings mehr durch ihre Geſinnung, als durch ihre Kunſt wirken konnten und unter denen zuerſt Theodor von Rijswijk (1811—1849) und J. M. Dautzenberg (1808—1869) am höchſten ragten. In Hendrik Conscience (1812—1883) erſtand den Vlamen ein feines Erzählertalent, ein gemütvoller Idylliker und Genremaler, welcher der Bewegung große Sympathien erweckte und zur Stärkung der litterariſch-künſtleriſchen Beſtrebungen mit am meiſten beitrug. Dieſe wachſen an Kraft und Bedeutung. Und die bloße patriotiſche Geſinnungspoeſie vertieft ſich mehr und mehr nach der äſthetiſchen Seite hin. Auf Rijswijk folgten Jan van Beers (1821—1888) und Emanuel Hiel (1834), und das Erzählerpaar Teirlinck-Stijns, während die Gegenwart namentlich durch den gedankentiefen und phantaſievollen Pol de Mont (1859), den hervorragendſten vlämiſchen Lyriker dieſes Jahrhunderts, und durch den Dramatiker Neſtor de Tière vertreten iſt.

Auch in den nordgermaniſchen Ländern ging die national-romantiſche Poeſie, welche die Vergangenheit in verklärendem Lichte zeigte, am liebſten unter Vikingerhäuptlingen und in den Burgen des Mittelalters daheim war, allmählich mehr und mehr in eine realiſtiſche Gegenwartsdichtung über. Die Darſtellung der Geſellſchaftsſitten, des Volkslebens und der Zeitideen iſt auch hier zuerſt noch getragen vom Geiſt, den Geſinnungen und Anſchauungen der ideal-humanitären Weltanſchauung, wie ſie zu Ende des

18. Jahrhunderts ſich klar und deutlich herausgearbeitet hatte. Die überlieferten äſthetiſchen Anſchauungen bleiben zu Recht beſtehen, und die Form trägt den korrekten, eleganten und einſchmeichelnden Charakter des Eklekticismus oder den rhetoriſchen Zug der Tendenzpoeten. In Dänemark führten Frederik Paludan Müller (1809—1876) und der Dichter glühender erotiſcher Sinnlichkeiten Emil Areſtrup (1800—1856) aus der Welt der Romantik in die des Realismus über, Paludan Müller als religiös-ethiſcher Poet und Satiriker, der in ſeinem Versepos „Adam Homo“ mit Byron'ſcher Bitterkeit den Entwickelungsgang eines modernen Strebers, einer „Stütze der Geſellſchaft“ zeichnete. Die ſchlicht volkstümlichen Lieder eines Hans Peter Holſt (1811), die politiſchen und patriotiſchen Gedichte eines Parmo Carl Ploug (1813), die dramatiſchen Werke J. Chr. Hoſtrups (1811) und Chr. K. F. Molbechs (1821), die elegant ſtiliſierten und fein gearbeiteten, vom liberalen Geiſt getragenen Erzählungen M. A. Goldſchmidts (1819), Hendrik Scharlings von einem gemütvollen, idylliſchen Humor erfüllten Schilderungen däniſchen Paſtoren- und Familienlebens, und Wilhelm Bergſoës (1835) unterhaltende Romane und Novellen gehören dieſem idealiſierendem Realismus an, der ſich mit ſeinen geiſtigen und künſtleriſchen Ideen an die Vergangenheit anlehnt. Dasſelbe Weſen kam bei den Schweden in den politiſchen Dichtungen C. W. Strandbergs (1818—1877), bei Scholander (1816), Nyblom (1832), Björck (1838—1868) und bei dem Dramatiker Frans Hedberg (1828) zum Ausdruck. Eine mächtigere und reichere ideale Gedankenwelt erfüllt die Geſchichtsromane Victor Rydbergs, der beſonders die religiöſen Probleme anpackt und an Kingsley erinnert, ſowie die Lyrik des Grafen Karl J. G. Snoilsky (1841), welche trotz aller elegiſchen Reſignation einen bejahenden Charakter trägt und in die alte „Schönheitspoeſie“ auch manches Bild aus dem ſocialen Elendsleben der Zeit hineinzutragen wagt.

Die „neue Kunſt“, welche die augenblickliche Gegenwart beherrſcht und vom Realismus zum Naturalismus überführt, hat ſich außer in Frankreich und in Rußland zuerſt in den nordgermaniſchen Ländern entwickelt und hier eigenartig ausgeſtaltet. Als Kritiker ſchritt Georg Brandes an der Spitze des „jungen Dänemark“ einher, und es ſchwindet aus der Litteratur der romantiſch-nationalpatriotiſche Geiſt, welcher von der Größe und dem Ruhme des Volkes ſingt, und weicht einer die Innenzuſtände der Nation und der Geſellſchaft durchforſchenden ſocialen Kritik. Ein internationaliſtiſches Weſen macht ſich geltend, indem man nicht mehr in erſter Reihe an national-politiſche Geſichtspunkte ſich hält, das eigene Volk vornehmlich in ſeinen Beziehungen zum Auslande betrachtet, ſondern es ſcheidet ſich vielmehr die alte Geſellſchaft mit ihren allgemein-europäiſchen Zuſammenhängen, die Geſellſchaft der überlieferten ſocialen, religiöſen und ſittlichen Ideen von einer jungen und neuen, ebenſo allgemein-europäiſchen Geſellſchaft, welche

an dieſen Ideen rüttelt und durch neue, in ihrer Meinung beſſere, höhere und wahrere Ideen zu erſetzen ſucht. Die ideal-humanitäre Weltanſchauung des 18. Jahrhunderts macht der naturwiſſenſchaftlichen Platz, welche die Welt und den Menſchen in einem neuen Lichte zeigte, den freien Willensmenſchen mehr oder weniger verneinte und an ſeine Stelle einen durch

Björnſtjerne Björnſon.

Vererbungen bedingten, einen durch Naturnotwendigkeiten und Naturzuſammenhänge gebundenen Menſchen hinſtellte. Radikal-umſtürzleriſche politiſche, ſociale, religiöſe und ſittliche Ideen verknüpften ſich naturgemäß damit, in denen die alten immoraliſtiſchen Tendenzen von der Emancipation des Fleiſches, der freien Ehe und der freien Liebe, den Rechten des Ichs u. ſ. w. ausmünden und zu einem breiten See ſich erweitern. Der ſtofflich-tendenziöſe

Realismus lebt in dieſer jungen Litteratur weiter, aber auch der von der Anſchauung ausgehende künſtleriſche Realismus entfaltet ſich, da die neue Weltanſchauung den Menſchen neu zu betrachten und aus eigenen Beobachtungen kennen zu lernen zwingt. So überwindet die Poeſie den ekleticiſtiſchen Charakter und bereichert ſich mit friſchen und unmittelbaren Natureindrücken, an denen die lyriſche Dichtung Holger Drachmanns, des Dichters des Meeres, reich iſt. Auch Sophus Schandorph darf man zu den Jüngeren rechnen, vor allem aber J. P. Jacobſen, einen feinen Äſtheticiſten und Stilkünſtler, der das Verdämmernde, Weiche und Stimmungsvolle der im modernen Symbolismus neu aufgelebten altromantiſchen Kunſt mit den Elementen des peinlich zergliedernden Pſychologismus und den Ideen des jungen Dänemarks durchſetzt.

Henrik Ibſen.

Umfaſſender und nachdrücklicher noch kam in Norwegen der neue Geiſt zum Ausdruck. Der Litteratur dieſes an Kopfzahl ſo kleinen Volkes gelang es ſogar, in dieſem letzten Entwickelungsabſchnitt eine führende Stellung zu erobern. Seit 1814, dem Jahre der politiſchen Lostrennung Norwegens von Dänemark, marſchieren die früher vereinigten Litteraturen getrennt neben einher, und die nationalen Ideale des 19. Jahrhunderts verſchärften auch hier mehr und mehr den Separatismus und den norwegiſchen Individualismus, der gegen Dänen und Schweden ſein Ich ſtarr behauptete.

Digitized by Google

Mit romantiſcher Begeiſterung gedachte man der alten Vergangenheit, und die Dichtung ſollte ihre Wurzeln eintreiben in jene älteſte, beſondere, norwegiſche Poeſie, deren phantaſtiſche Rieſengeſtalten wie aus Nebeln geformt ſcheinen, in die beſonderen Stimmungen der norwegiſchen Landſchaft und des norwegiſchen Menſchen. In die däniſche Litteratur- und Schriftſprache drangen reichere Elemente der einheimiſchen Volks- und Bauernmundarten ein, und die Schule der „Maalſtraever“ (Aasmund O. Vinje, 1818—1870) ſtrebte ſogar danach, das Däniſche durch eine aus dieſen Dialekten zuſammengefloſſene „Landsmaal“ (Landesſprache) zu verdrängen. Der fortſchrittliche Volksmann Henrik Wergeland (1808 bis 1845), der ungeſtüme Vorkämpfer des Ultranationalismus, und der konſervativere, gemäßigtere J. S. C. Welhaven (1807—1873), welcher den weiteren engen Zuſammenhang mit dem däniſchen Geiſtesleben forderte, leiten die neue norwegiſche Dichtung ein, in welcher Andreas Munch (1811), aus der Schule Öhlenſchlägers, und P. Asbjörnſen (1812) und Jörgen Moe (1813) die alten romantiſchen Beſtrebungen vertreten. Mit Jonas Lie (1833), einem feinen Pſychologiſten, Natur- und Volksſchilderer, Alexander Kjelland (1849), der das Geſellſchaftsleben des Landes einer herben, zum Teil ſatiriſchen Kritik unterzieht, und Anna Magdalena Thoreſen (1819) kommt der Realismus zur Herrſchaft, welcher in Björnſtjerne Björnſon (1832), Henrik Ibſen (1828) und Arne Garborg (1851) ſeine eigenartigſte und tiefſte Ausgeſtaltung erfährt. Bei dem klaren, durch und durch poſitiven Björnſon, der ſeine freiheitlichen Ideale und Ziele deutlich vor ſich ſieht und auf ganz ſicheren Anſchauungen ſelbſtbewußt feſt ſteht, trägt die Dichtung am meiſten einen ausgeprägt moraliſch-tendenziöſen, einen belehrenden und verſtändigen Charakter. Seine Geſtalten ſind in feſten und ſtarken Umriſſen entworfen, und wir erhalten immer ſcharfe, wenn auch etwas nüchterne Bilder. Deutlicher treten hier die reinen Merkmale des älteren Realismus

Arne Garborg.

hervor, während die Natur Ibſens eine außerordentlich reich differenzierte iſt und die verſchiedenſten Entwickelungen durchgemacht hat. In vielem erinnert er an unſeren Hebbel, an deſſen Seite er im Gegenſatz zu dem franzöſiſchen Naturalismus der Flaubert und Zola und zu dem ruſſiſchen Naturalismus die beſondere Eigenart des modernen germaniſchen Naturalismus am deutlichſten vertritt. Man trifft bei ihm auf alle Stile, die ſeit den Tagen der Romantik ſich herausgearbeitet haben, doch erſcheinen ſie bei ihm in eigenartiger und ſelbſtändiger Ausprägung. Das deutet auf eine ſehr unruhige, an Widerſprüchen reiche, ringende und ſtets unbefriedigte Seele, leicht empfänglich für jeden neuen Eindruck, aber auch geneigt, ſich ſchroff abzuſchließen, die Originalität des Ichs zu wahren und nicht eher zu ruhen, als bis das Neue und Fremde tief in das Ich eingegangen iſt. Björnſon iſt eine ſocialere Natur, Ibſen ein Vorkämpfer individualiſtiſch-anarchiſtiſchen Geiſtes. In die klare Vernunftwelt des naturwiſſenſchaftlichen 19. Jahrhunderts, welche der Dichter lebendig in ſich aufgenommen hat, dringt doch von allen Seiten romantiſcher Myſticismus, und der grübleriſche Denker ſucht die großen Welträtſel und die ſocialen Fragen des Tages bald von einer, bald von der anderen Seite zu löſen, ohne zu einem letzten und giltigen Abſchluß zu kommen. Seine Dichtung iſt von lauter Fragezeiten durchzogen, und es liegt deshalb etwas Drückendes über ihr, ein dumpfer Nebel und ein Angſtgefühl. Sie lebt wie von hohen Felſen ringsum eingeſchloſſen, und ihre Geſtalten treten, wie die der alten nordiſchen Dichtungen, mit ſchärfſtem Wirklichkeitsrealismus vor uns hin, um auf einmal in Nebelrauch zu zerfließen. Tiefer in die eigentliche Vorſtellungswelt des peſſimiſtiſchen und ſexuellen Naturalismus, der pſychologiſchen Zergliederungen und der ſocialen Anklagelitteratur dringt Arne Garborg, der von den Beſtrebungen der Maalſtraever ausging, mit ſeinen Romanen hinein, mit ihm Jäger und andere, die von Zolaiſtiſchen Elementen mit beeinflußt waren.

Das letztere iſt auch der Fall bei den ſchwediſchen Naturaliſten Auguſt Strindberg und Ola Hanſſon. Bei beiden erſcheint das ſexualiſtiſche Weſen, das namentlich von den Franzoſen ausgebildet wurde, ſtark in den Vordergrund gerückt, und die Pſychologie wird zur Pſychiatrie. Hanſſon neigt ſich den franzöſiſchen Décadenten und Symboliſten zu, doch hat ſein Sexuelles viel Geſuchtes und künſtlich Erſonnenes an ſich, während die Strindberg'ſche Kunſt auf einer reicheren Fülle von ſcharf beobachtetem Wirklichkeitsleben und ſchmerzlichen Lebenserfahrungen beruht, welch letztere ihr einen vielfach grenzenlos verbitterten und gehäſſig-verzerrten Ausdruck gegeben haben. Mit Strindberg geht auch der ſocialiſtiſche und demokratiſch-volkstümliche Naturalismus in den ariſtokratiſch-individualiſtiſchen und anarchiſtiſchen über.

Frankreichs neue Litteratur hatte sich im belebenden Lichte der deutschen und englischen Dichtung entfaltet, und wir sahen, daß hier später als bei den führenden germanischen Völkern ein elementares und großes ästhetisches Empfinden wieder zum Durchbruch kam. In Frankreich erschien die Romantik, als sie in Deutschland schon ihren Höhepunkt überschritten hatte, als die Periode einer vorwiegenden und reichen künstlerischen Kultur bereits abnahm. Der deutsche Realismus, wie ihn das junge Deutschland brachte, die Schöpfung einer neuen, mehr auf das Außen- als auf Innenleben gerichteten Geistesperiode besaß infolgedessen nicht mehr das reiche ästhetische Bewußtsein, welches den Romantikern eigen gewesen war. Mehr Schriftsteller als Poeten brachten ihn bei uns empor. In Frankreich hingegen läuft die Entwickelung der realistischen Richtung ungefähr parallel neben der romantischen einher. Der Aufschwung der ästhetischen Kultur in den dreißiger Jahren kam dieser wie jener Schule zu gute. Und daher entwickelt sich der künstlerische Realismus hier unter weit günstigeren Bedingungen und in weit größerer Freiheit als bei uns. In Deutschland spielen die Hebbel und Ludwig für ihre Zeit eine Sonderlingsrolle; sie stehen im Widerspruch und im Kampf mit den großen und treibenden Strömungen des klassisch-romantischen Akademicismus und Konventionalismus und des äußerlichen stofflich-tendenziösen Realismus. Sie finden kein rechtes Verständnis und werden ins Zersplitterte und Verkrüppelte hineingedrängt. In Frankreich hingegen gelangt die Schule sofort zu Macht und Ansehen und kann in gerader Bahn vorwärts stürmen und ihre Kräfte immer besser und reiner ausbilden. Der stofflich-tendenziöse Realismus zerstörte die Romantik mit ihrem so vornehmen, so ausschließlichen künstlerischen Empfindungsleben. Er ist, was das Ästhetische angeht, innerlich von ihr verschieden. Der künstlerische Realismus nur äußerlich. Er steht ihr deshalb viel vertrauter nahe und befruchtet die Romantik in günstigem Sinne, wie er von ihr befruchtet wird.

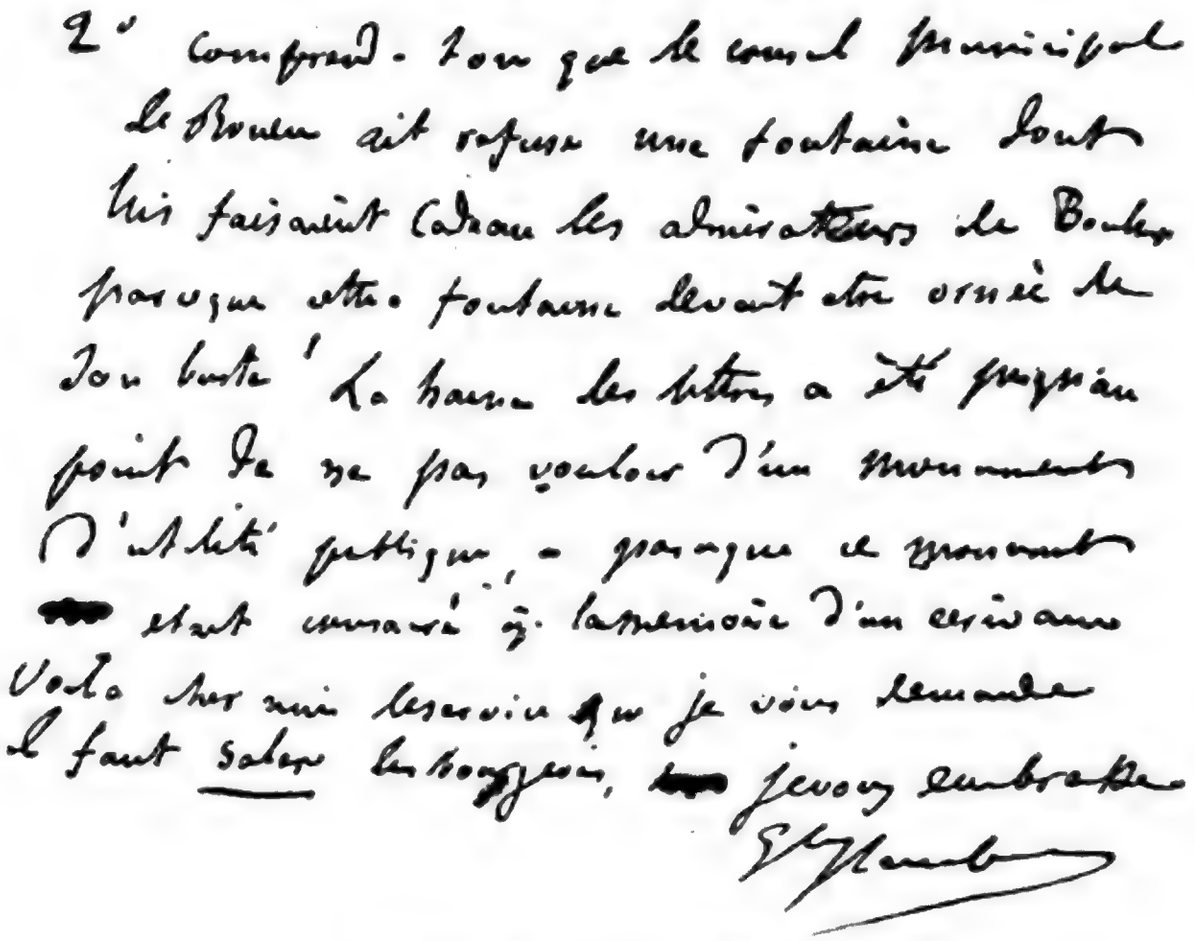
Ebenso wie die französische Romantik, so trägt auch der französische Realismus des 19. Jahrhunderts, wo er über das Schriftstellerische zum Dichterischen emporsteigt, einen ausgeprägt germanischen Charakter. Er trägt ihn noch bestimmter zur Schau als die Romantik. Victor Hugo konnte, wie ich angedeutet habe, wahrhaft innerlich das von ihm gesuchte Wesen der deutschen Poesie, das Wesen des germanisch-ästhetischen Natur- und Wahrheitsbegriffes nicht erfassen. Er bleibt in dem Verständigen, Kalt-Antithetischen und Formalistischen stecken. Der französische Realismus dringt tiefer in das Innerliche ein. Er faßt den Begriff an den Wurzeln an, wie sie bei uns in den Tagen des jungen Goethe und des Sturmes und Dranges zum Vorschein kamen, geht auf den Boden zurück, aus dem auch die Romantik hervorwuchs. Sein großes Schlagwort lautet Objektivität, als objektiver Realismus bezeichnet er sich selber am liebsten.

Und damit legt er das Schwergewicht nicht auf die Tendenz und Geſinnung, ſondern auf die künſtleriſche Auffaſſung. Er betont nicht mehr ausſchließlich die alten heimiſchen Überlieferungen, das Weſen des typiſchen romaniſchen Naturalismus, der nur das Niedrige, Unedle, Gewöhnliche und Alltägliche als ſein Gebiet anſah, ſondern faßt den Begriff Naturalismus, wie dieſer bei Shakeſpeare und Goethe erſchienen war: als innige Hingabe an die Natur, als Betrachtung und einbohrendes Studium aller ihrer Erſcheinungen, als elementaren Erkenntnis- und Geſtaltungsdrang. Er trägt aber auch Zeitcharakter. Er verleugnet ſich nicht als Kind einer wiſſenſchaftlichen Periode. Er will nicht wie die Romantik ſubjektiv beanteiligt erſcheinen, mit Leidenſchaft, mit Haß und Liebe die Dinge anſchauen, ſich von Zu- und Abneigungen beſtimmen laſſen; er wehrt ſich gegen das Gefühl- und Empfindungsvolle der letzten großen Kultur und will kalt, ſtreng, objektiv und exakt ſein wie die wiſſenſchaftliche Beobachtung.

George Sand.

Der Roman der George Sand (1804-1876), der Roman des ſtarken Temperaments, der Schwärmerei und des Pathos, der ſubjektiven Bekenntniſſe, der farbenreichen Schilderungen und lyriſchen Deklamationen, der feurig ergriffenen Ideale, welcher ſeine Helden und Heldinnen mit inniger Anteilnahme betrachtet, trägt noch vorwiegend einen romantiſchen Charakter. Nicht das „Wie“, ſondern das „Was“ deutet nach dem Realismus herüber, und weil es nur ein Was iſt, nach dem ſtofflich-tendenziöſen Realismus. George Sand ſtreitet für die ſocialiſtiſchen Ideen der Zeit, für die Lehren Saint-Simons und gegen die herrſchenden religiöſen und ſtaatlichen Anſchauungen, gegen den Materialismus im Ehe- und Familienleben. In nahe herlaufender Richtung bewegten ſich die Gräfin d'Agoult (Daniel Stern 1805—1876), der auch dem Humoriſtiſchen

zuneigende Jules Sandeau (1811—1883), Legouvé und der elegante, weichliche Liebling der Frauen, Octave Feuillet (1822—1894), denen sich später noch ein Cherbuliez und Theuriet hinzugesellten. Dieser subjektive, idealistische und idealisierende Roman der Darstellung zeitgenössischer Sitten und Tendenzen beherrschte bis zu den siebziger Jahren den litterarischen Geschmack, während der Roman des objektiven Realismus noch vorläufig nur eine zweite Rolle neben ihm spielte. Als sein frühester Vorläufer war Henry Beyle-Stendhal aus Grenoble (1783—1842)

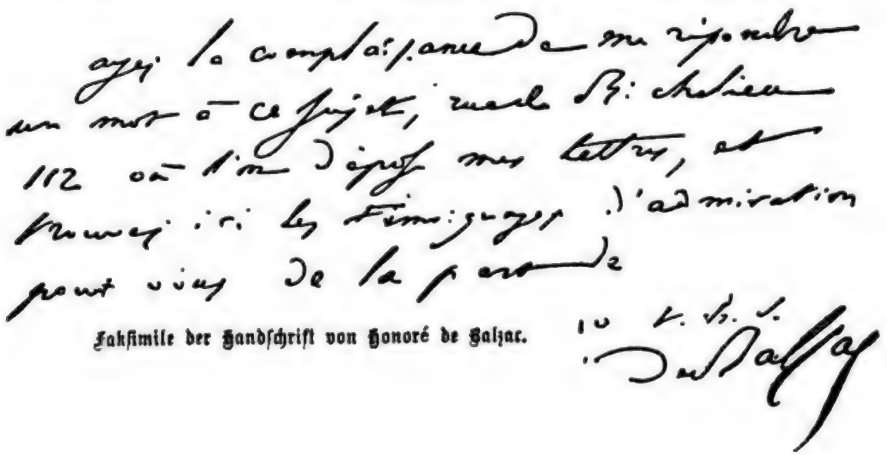


Faksimile eines Briefes von George Sand.
Siehe Chavanne a. a. O.

erschienen, und starke Elemente von ihm treten in den Novellen des großen Stilkünstlers Prosper Mérimée (1803—1870) hervor. Bei ihm ist umgekehrt wie bei der Sand das Stoffliche durchtränkt vom Blute der Romantik, von Farbe und Leidenschaft, während die Behandlungsweise, die kühle überlegene, teilweise ironische Betrachtung und Analyse der Dinge, der alles Deklamatorische und allen Wortprunk vermeidende Stil, die „Gleichgiltigkeit" des Erzählers gegen seine Personen und die Tendenzlosigkeit das Wesen des objektiven Realismus anzeigen. Dessen eigentlicher Begründer und erster Meister war Honoré de Balzac (1799—1850). Er

drängt die ſubjektiven Elemente der Romantik ganz in den Hintergrund und das zuverſichtlich ſichere Gläubige, wie es ſich am Ende einer Entwickelungsperiode herausſtellt, iſt ſtark verkümmert. Er ſteht vielmehr am Anfang einer ſolchen. Er wirft ſich auf das rein beobachtende Weſen der Kunſt, wo dieſe eng mit der wiſſenſchaftlichen Erforſchung zuſammenhängt. Der menſchliche Geiſt ſucht nach einem neuen Grundbau des Wiſſens, auf dem ſich eine neue Weltanſchauung und ein neuer Glauben immer wieder aufbauen. Balzac will nicht moraliſieren, nicht beurteilen, nicht ſchwärmen, nicht ſich begeiſtern. Ideale ſtellt er auch nicht auf, aber natürlich kann er das Subjektive auch ernſtlich aus der Dichtung nicht herausdrängen. Es ſpielt nur eine zweite Rolle, es verhüllt ſich. Doch verleugnet ſich Balzac keineswegs als Kind der peſſimiſtiſch-ſkepticiſtiſchen Übergangsperiode, welche auch von dem Glauben der letzten Periode der Idealbildungen, der Voltaire - Rouſſeau - Kant - Goethe'ſchen Periode nicht mehr befriedigt iſt. Er iſt kein humanitärer Geiſt mehr. Er glaubt nicht mehr an die allerlöſende Macht der Menſchenliebe, der Verbrüderung und der Duldung. Im Tragiſchen und im Satiriſch-Komiſchen kehrt er mehr die „Häßlichkeiten“ des Lebens hervor, das rein Sexuelle im Verkehr der Geſchlechter, das frei iſt von der Schwärmerei der Jugend und allen idealiſtiſch-ſpiritualiſtiſchen Empfindungen, den rückſichtsloſen Geld- und Machthunger. Er ſchildert mit hartem Griffel und in groß angelegtem Bildercyklus nach allen Seiten hin die „Bourgeoiſie“ der Zeit des Julikönigtums, beherrſcht vom Geiſte des Kapitalismus, des Tanzes um das goldene Kalb, ergriffen von dem Verlangen allein nach

Honoré de Balzac.



Faksimile der Handſchrift von Honoré de Balzac.

den materiellen Gütern des Lebens. Es ist eine Periode praktisch-nüchterner Lebensauffassung, die in seinen Romanen und in seiner Kunst sich kryſtallisiert, und dieses Nüchterne und Hart-Verständige schlägt breit durch alles Phantastische hindurch, welch letzteres zum Teil noch auf letzte romantische Elemente hindeutet.

Die Charakterzüge der Schule des pessimistisch-kritischen und objektiven Realismus treten sonst noch deutlicher bei Charles de la Villette de Bernard (1804—1854) und Champfleury (1821) hervor, während sie sich bei anderen, wie bei Henry Murger (1822—1861), dem lustigen und übermütigen Schilderer des künstlerischen Zigeunerlebens, mehr oder weniger mit Anklängen an die Anschauungs- und Gefühlswelt des idealistischen Romanes mischen. Die stark moralisierenden Volks- und Familienerzählungen des schlichten Emile Souvestre (1806—1854) und die elsässischen Dorfgeschichten des gemeinsam arbeitenden Schriftstellerpaares Emile Erckmann (1822) und Alexandre Chatrian (1826) gehören dem gemütvollen und subjektiven, stofflich-tendenziösen Realismus an. Sie stellen das Volks- und Alltagsleben in seiner „Wirklichkeit" dar, sozial-volkstümliche und demokratische Anschauungen hervorkehrend, aus der mehr versöhnlich-optimistischen, von den herrschenden moralischen Ideen getragenen Weltauffassung des bon sens heraus. Rodolphe Toepffer (1799—1846), Claude Tillier (1801—1844), Alphonse Karr (1808) vertreten auf diesem Gebiete das satirisch-humoristische und komische Genre.

Der rein stoffliche Handlungs- und Unterhaltungsroman der merkwürdigen Begebenheiten, der Spannungen und Aufregungen, der geheimnisvollen Vorgänge, Verbrechen und Kriminalprozesse und auch der geschlechtlichen Pikanterien und Zweideutigkeiten spielt in den unteren Gebieten der Litteratur seine große Rolle weiter: Paul de Kock (1794—1871) schwelgt in der platten Komik des dumpfen Philistertums, Eugène Sue (1804—1857) kitzelt die Nerven mit den Schauern und Scheußlichkeiten der Geheimnisse von Paris, Féval, Feydeau, Gaboriau u. a. bauen das Gebiet bald nach der einen, bald nach der anderen Seite weiter an. Dazu kamen all die Untergattungen des didaktischen Romanes, die phantastischen Reiseerzählungen des amusanten Jules Verne (1828) u. s. w. u. s. w.

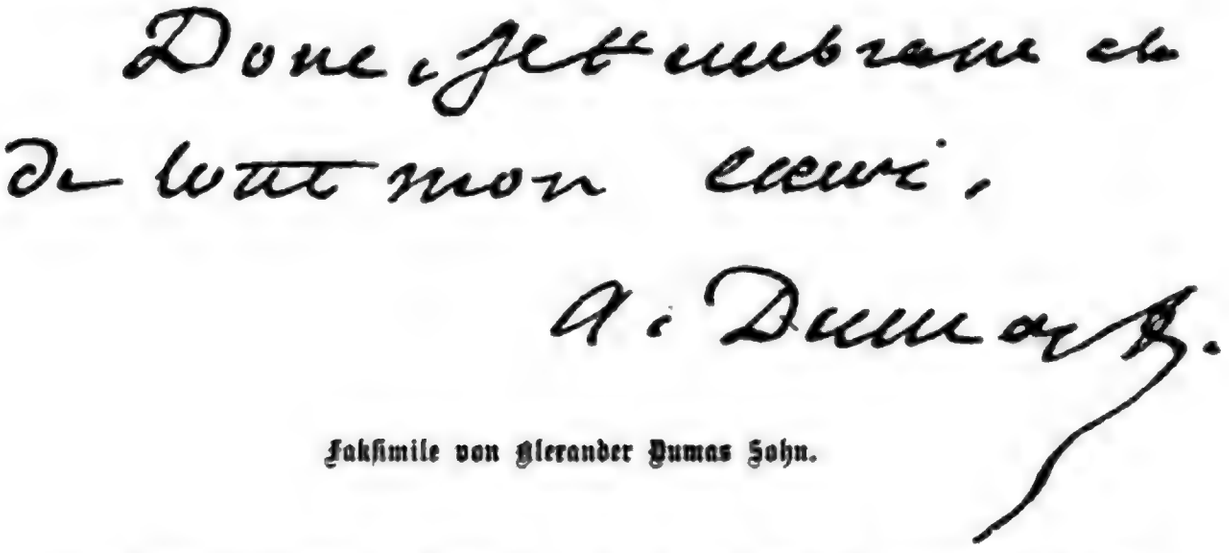
Das moderne Sitten-, Salon- und Gesellschaftsschauspiel setzt das bürgerliche Familienschauspiel, die comédie larmoyante des 18. Jahrhunderts fort. In Deutschland stand es stark unter französischem Einfluß und kam zu keiner großen Entfaltung. Die reichste Pflege, die höchste Kultur empfängt es in dieser Zeit in der französischen Litteratur, und nur hier kann man von einer Art Blüte reden. Von hier aus flog der Samen überall hin aus und fing, wie in Deutschland, so auch in England, in Spanien und in Italien zu treiben an. Aber das Pariser Gepräge ist unverkennbar, und über die Nachahmung gelangt es anderswo kaum

hinaus. Und man darf auch sagen, daß das französische Sittenschauspiel das nationalste ist, daß das eigentlich typische Wesen der französischen Poesie hierhin wie in eine Arche Noah sich rettet, während ringsum alles von der gewaltigen Flut des Germanismus überschwemmt wird. Es ist mit das charakteristischste Erzeugnis des stofflich-tendenziösen Realismus und der Schriftstellerhalbpoesie der Zeit. Die reine Schriftstellerkultur aber war von jeher in Frankreich eine sehr hohe, die höchste in Europa. Der alte Charakter des romanisch-französischen Dramas lebt hier unverändert fort. Der Witz und der Verstand halten die Zügel in der Hand. Es soll etwas gelehrt und bewiesen werden. Eine These steht an der Spitze des Werkes, und um ihretwillen wird das Drama einerseits zu einem Feuilletondrama, zu einem Dialogstück, in dem das Für und Wider des Satzes in allerhand witzigen Raisonnements erörtert wird. Die Handlung dient dem Beweise. In ihren ausgeklügelten Verschlingungen und Verwickelungen, ihren Überraschungen und unerwarteten Lösungen bringt sie das überlieferte Wesen des romanischen Intriguendramas wieder zum Ausdruck. Die Menschen aber haben immer nur noch die Bedeutung von Schachfiguren, und die Charakteristik entbehrt jedes individuellen Zuges und ist von ermüdender Einförmigkeit. Mit einem halben Dutzend von immer wiederkehrenden Personen kommt das gesamte Sittenschauspiel des zweiten Kaiserreiches aus. Sein eigentlicher, sein letzter Zweck aber bildet die gesellschaftliche Unterhaltung und Zerstreuung. Ihr muß sich jedes unterwerfen. Um die Aufmerksamkeit zu fesseln, häuft der kundige Salonplauderer alles aufeinander: das Amüsement einer Anekdote und der spannenden Erzählung, das Amüsement eines Disputs über eine moralische, politische oder sociale Frage und das Amüsante des gesellschaftlichen Klatsches, eines Bonmot und eines Witzes und schließlich das Amüsante einer Technik, die immer gerade da abbricht, wo es interessant zu werden anfängt. Aber bei dieser Hervorkehrung des äußerlich Wirkungsvollen entwickelt sich eine Kunst des Scheins und nicht des Seins. Voller Unwahrheiten, Scheingründe, falschen Voraussetzungen und Schlüssen steckt die Beweisführung, und die Handlung und Charakteristik voll von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen.

Es war der nationale Rasseninstinkt und der französische bon sens, der sich bald gegen die germanisierende Romantik und dessen phantastisch-grotesken Geist auflehnte. Den Versuchen François Ponsards (1814 bis 1867), das klassicistische Drama wieder neu zu beleben, ward allerdings nur ein rasch vorübergehender Zeiterfolg zu teil, und dieser kam in erster Linie noch auf Rechnung der glänzendsten Tragödin jener Zeit, der Rachel (1820—1858), einer nachgeborenen Corneille- und Racinedarstellerin. Um so reicher erblühte die Kunst des bon sens auf dem Felde des zeitgenössischen Sittenschauspiels. Der fruchtbare, leichte und gewandte Eugène Scribe (1791—1861) brach hier Bahn. Er schüttelte aus seinen Ärmeln alles

hervor, was das Theater gebrauchen konnte: Vaudevilles und Operntexte, satirische und geschichtliche Lustspiele und rührende Schauspiele, an denen unser Drama der Gutzkow und Laube abfärbte. Seit 1815 schon beherrschte Scribe das Theater, zuerst das niedere Volkstheater und später, in den Tagen des Bürgerkönigtums, als sein Ruhm auf der Höhe stand, auch die großen, litterarischen Bühnen. Unter der Herrschaft des zweiten Kaisereiches verlor das Sittenschauspiel den bravbürgerlich-anständigen Charakter, den es bei Scribe noch besitzt, und es trägt ein mehr lebemännisches Gepräge zur Schau. Es schildert die Korruption der Gesellschaft und die Fäulniszustände der Zeit, die Käuflichkeit der Gesinnungen, die materielle Genußsucht und die Frivolität, die Halbwelt der Abenteurer und Spieler, der femmes entretenues und der Deklassierten. Das Ehebruchsthema und das Thema von der Wiederreinigung der Gefallenen stehen an erster Stelle, und bald werden sie mit sentimentaler Rührung, bald mit dem Pathos des Abscheus, bald mit cynischem Witz oder mit Boccaccio'scher Freude an der Komik der Dinge behandelt. Neben Oktave Feuillet errangen am meisten Erfolg Emile Augier (1820), Alexander Dumas (1824—95), der Sohn, und Victorien Sardou (1831). Augier bringt noch die ehrliche,

Faksimile von Eugen Scribe.



Faksimile von Alexander Dumas Sohn.

bürgerlich-moralische Entrüstung über die Welt, die er schildert, zum Ausdruck; er geißelt und satirisiert die Zustände nicht ohne einen Zug puritanischer Herbheit, der den schwimmenden Rührseligkeiten des Familienschauspiels des 19. Jahrhunderts ein Gegengewicht bietet. Bei Alexander Dumas, hat sich schon das Bild verschoben. Der Lebemannswelt, die er schildert, gehört er mit seinem ganzen Wesen selber an. Seine Philosophie ist selber eine lebemännische. Er spielt den Moralisten und Sittenreformator, ohne

es zu sein. Bei ihm ist das Drama vornehmlich Thesen-, Beweis- und Feuilletondrama, und der Schwerpunkt liegt auf der witzigen Plauderei über die Dinge, während Sardou in erster Reihe der Handlungsdramatiker ist und die Fäden der Intrigue scheinbar unlöslich zusammenwirrt, um sie dann mit einem Taschenspielerkniff im Nu auseinanderzubringen. Aus der Halbwelt heraus in die ästhetischen Salons, in die bessere Pariser Gesellschaft führt das fein satirische Lustspiel Edouard Paillerons (1834), das der Handlung fast ängstlich aus dem Wege geht und alles Vertrauen auf die zierliche Dialogarbeit setzt. Labiche, Gondinet, Halévy, Meilhac, Bisson ließen der derben Komik alle Zügel schießen. In den Pariser Schwänken der Neuzeit spielt der Clown die erste Rolle, und er behauptet sein altes Hanswurstrecht: er lebt von der geschlechtlichen Zote und schwärmt ausschließlich für die sich gegenseitig Hörner aufsetzenden Ehe- und Liebespaare.

Alexander Dumas Sohn.

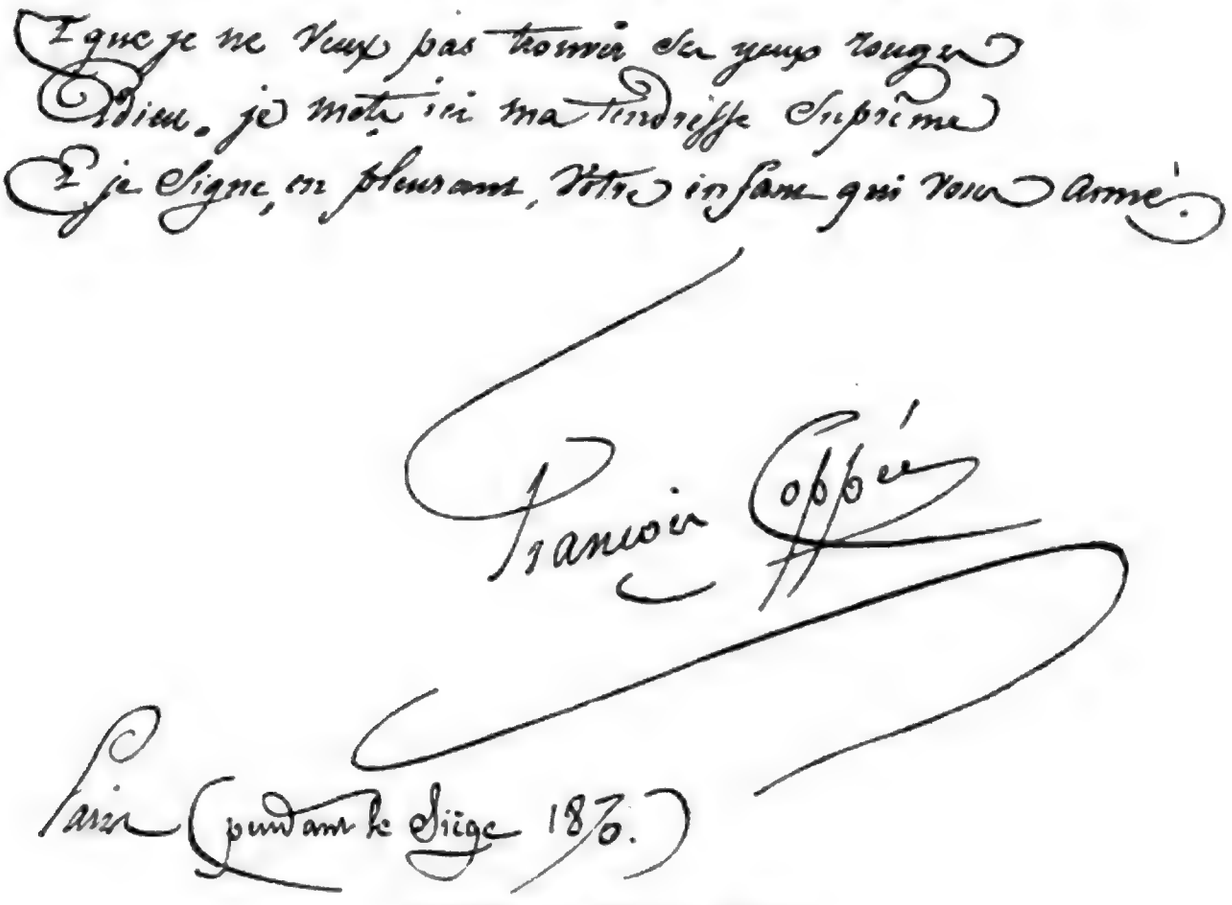
Die vorherrschenden und bestimmenden Züge der Lyrik dieser Zeit treten auch in der französischen Richtung hervor. Der Formalismus hält die Zügel in den Händen, und die „Schule der Parnassiens“, der sich die meisten hervorragenden Geister zuzählen, zeigt ihn in den verschiedensten Ausgestaltungen. Die elegante und glatte, gefällige und korrekte Formpoesie, die Poesie klassisch-harmonischen Innenlebens freilich, aber auch einer leicht und bequem errungenen Harmonie, welche über die tiefen Probleme des Lebens, ohne sie zu erfassen, hinweggaukelt, zählt wie bei uns die meisten Anhänger. Aber manchem genügt diese Eleganz noch nicht. Die Joséfin Soulary (1815) und Théodore de Banville (1823) erheben die Form über den Inhalt und werfen sich ganz auf die äußerliche Technik und führen alle Seiltänzerkünststücke auf, um ihre raffinierte Sprach- und Versgeschicklichkeit bravourmäßig zu offenbaren. Auf der äußersten Linken aber hält der reine Ästheticismus der Baudelaire-Gruppe, der nach Erneuerungen und Verfeinerungen des künstlerischen Ausdrucks strebt und das Verständige und Nüchterne der französischen Sprache zu überwinden, den geheimnisvollen Duft, das Stimmungsvolle, den Zauber im Klang und

Rhythmus der germaniſchen Lyrik zu entdecken ſucht. Die neuromantiſche Bilderwelt, die Freude am Exotiſchen und an leuchtenden Farben leben bei den Parnaſſiens fort. Aber aus der Welt des ſtofflich-tendenziöſen Realismus kommen die Erſcheinungen des 19. Jahrhunderts: die Lyrik ſucht den Menſchen bei der Arbeit auf, in den Fabriken und auf den Straßen; ſie ſtaunt die Maſchinen an, die Eiſenbahnen und Dampfſchiffe und ſchildert die Landſchaften, mehr aus der Wirklichkeitsbeobachtung ſie beſchreibend, als aus dem Gefühle heraus ſie erfaſſend. Sie nimmt die Ideen der Zeit auf, die neuen naturwiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Gedanken und flicht ſie, ähnlich wie die moraliſierende Poeſie des vorigen Jahrhunderts, etwas aufdringlich und zu reflexionsmäßig in die Gedichte ein. Die rein politiſch-ſociale Tendenzrhetorik, in welcher das Künſtleriſche faſt ganz von dem Gedanken, von der Proſa überwuchert erſcheint, nimmt einen noch breiteren Raum ein. Die peſſimiſtiſche Stimmung, die Klage und der Schmerz überwiegen. In den Verſen von Luiſe Ackermann (1813) überwuchert dieſe Wehmuts- und Verzweiflungsſtimmung am meiſten, während André Theuriet (1833) andererſeits gerade durch ſeinen gemütlich-idylliſchen Optimismus und Idealismus, durch ſeine Oppoſition gegen den herrſchenden Geiſt des Unbehagens bei der Geſellſchaft Anklang fand. Die meiſten Dichter geben den allgemein verbreiteten freireligiöſen, moraliſchen Anſchauungen und Vorſtellungen der gebildeten Welt

Vict. Sardou

Victorien Sardou.

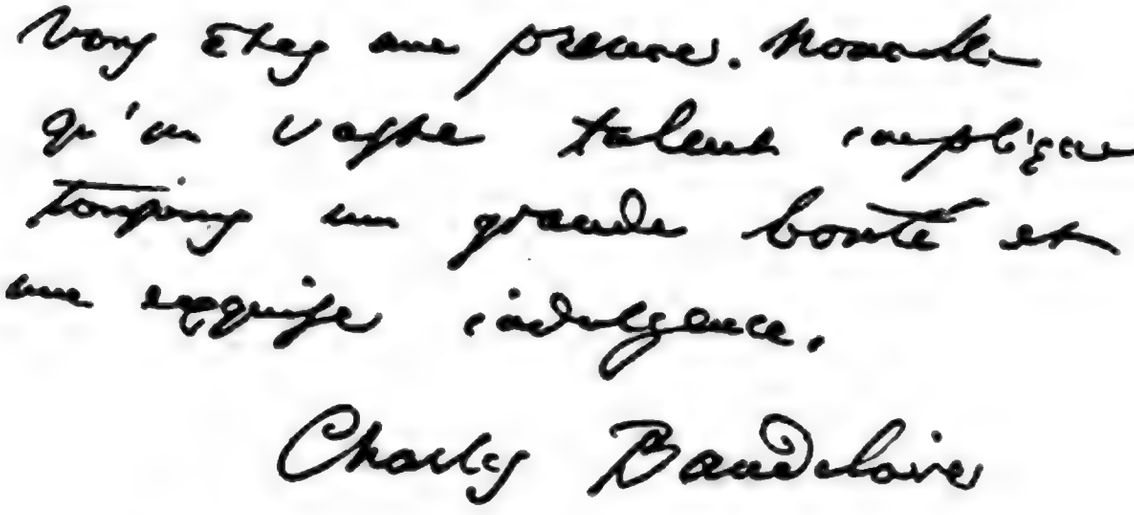
Ausdruck — aber auch der Immoralismus und Satanismus spielt seine alte Rolle weiter; doch hat er einen hysterischen Charakter angenommen und erscheint nicht in der Jugend Kraft und Frische, noch mit dem Bewußtsein einer höheren Sittlichkeit, wie bei Byron und Shelley. Den eleganten und korrekten Formalismus unserer Münchener Schule vertreten vor allem Coppée, Sully-Prudhomme und Leconte de Lisle: François Coppée (1842), der gelesenste Lyriker des zeitgenössischen Frankreichs, besitzt das Einschmeichelnde der Sprache, die normale Weltanschauung und Gesinnung, welche mit dem



Faksimile von François Coppée.
Siehe Chavanne a. a. O.

Pessimismus und Optimismus auf gleich gutem Fuß steht, und, ein mehr erzählender Lyriker, mehr ein lyrischer Erzähler, den rechten Sinn für stoffliche Reize, daß seine Popularität dadurch erklärlich wird. Dem Inhalte nach ist er der Realist, der vielfach das moderne Leben, die Erscheinungen dieser Zeit darstellt, den Arbeits- und Pflichtmenschen des Jahrhunderts, und so sinnlicher auf die Einbildungskraft wirkt, während R. F. A. Sully-Prudhomme (1839) das Gedankliche in den Vordergrund stellt und die Ideen der neuen naturwissenschaftlichen Weltanschauung und des Pessimismus gestaltet. Die romantisch-exotische farbenprunkende Naturschilderung und hellenisch-klassicistische Elemente herrschen bei Leconte de Lisle (1818), sowie

bei Anatole France (1844) vor. Alle dieſe Dichter haben das Klarverſtändige und Vernunftvolle der realiſtiſchen Jahrhundertskultur in ſich, welche gegen die Romantik, gegen den romantiſchen Myſticismus und Äſtheticismus Front gemacht hatte. Dieſer aber lebte fort in den Gedichten Charles Baudelaire's (1821—1867), eines unmittelbaren Schülers Edgar Allan Poe's, der wiederum auf die deutſche Hochromantik zurückweiſt. Als eine der grundlegenden Stimmungen des 19. Jahrhunderts haben wir den Peſſimismus kennen gelernt, der in die Poeſie immer tiefer eindrang und bis an die Schwelle der augenblicklichen Gegenwart mehr und mehr ſich ſteigerte. Bei Byron und Leopardi erſcheint er noch ſtark als metaphyſiſche



Faksimile von Baudelaire's Handſchrift.
Siehe Chavanne a. a. O.

Grübelei, als ein philoſophiſch-religiöſes Denken, bei Muſſet als die Stimmung eines, der die Luſt an dem alten Glauben verloren hat und vergeblich nach einem neuen ausſchaut und im ſinnlichen Genuß über die entſchwundenen Ideale ſich hinwegreißt. Und immer unmittelbarer wird er empfunden und zum Ausdruck gebracht. Die dämoniſche Nacht-, Spuk- und Geſpenſter-, die Traumangſtpoeſie der E. T. A. Hoffmann, Coleridge, Gérard de Nerval, Hawthorne, Poe und Almquiſt, dieſe ſo ganz eigenartig neue Dichtung unſeres Jahrhunderts, hängt im tiefſten Weſen mit dem Peſſimismus zuſammen. Auch die immoraliſtiſchen Beſtrebungen, die zum Teil ja mit vollem Bewußtſein auf eine Umwälzung und Reform der religiös-ſittlichen Anſchauungen hinauslaufen und die beſtehenden mit Bewußtſein umſtürzen wollen, ſtehen in natürlicher Verbindung damit. Der Immoralismus hinwieder unterhält alte Beziehungen zu dem klaſſiciſtiſchen

Paganismus, zu dem widernazareniſchen, helleniſchen Kultus der Weltfreude, der Schönheit und der nackten Formen. Er mündet nach einer Richtung in das Geſchlechtsſinnliche hinaus. Bei Baudelaire und ſeiner die augenblickliche Gegenwart beherrſchenden Schule der „Décadents“ und „Symboliſtes“ erſcheinen nun der Peſſimismus und Immoralismus in ſeiner höchſten und letzten Steigerung. Als Angſt- und Entſetzensgefühl mit hyſteriſchen und ſomnambuliſtiſch-viſionären Zuſtänden. Die Poeſie erwächſt bei Baudelaire aus den Rauſchzuſtänden eines Opiumrauchers. Die lebemänniſche Sinnlichkeit Muſſets ward zu einem pathologiſchen Sexualismus, der in perverſen Entzückungen aller Art ſchwelgt, und eine brünſtig-ſinnliche Myſtik, für welche jede religiöſe Handlung zu einem Geſchlechtsakt wird, gelangt zum Durchbruch. Die alte Romantik flüchtete ſich an den Buſen der katholiſchen Kirche. Dieſe neue Romantik des letzten Zuſammenbruches feiert die Orgien der ſchwarzen Meſſe und treibt Satans- und Dämonendienſt. Dort wie hier aber ſind die religiöſen Stimmungen, wenn man auch die Baudelaire'ſchen ſo nennen darf, weſentlich äſthetiſche Entzückungen. Baudelaire betreibt den raffinierten Formalismus der Gautier und Bauville, und er geht weiter. Er ſucht die neuen Senſationen und Empfindungen ſeiner Poeſie durch bloße Klänge, neue Wortformen, Rhythmen und ähnliches unmittelbar auszudrücken, wie es bisher noch nicht verſucht wurde. Viel Gemachtes und Geſucht-Kokettes, krampfhaft Originelles ſteckt in ſeiner Poeſie, in deren formaliſtiſchen Beſtrebungen aber ein richtiger Inſtinkt vorhanden iſt. Wie Poe, ſo rühmte ſich auch Baudelaire ſeines kalten Verſtandes, ſeiner raffinierten Vorausberechnungen der Wirkungen, die er ausüben wollte.

Baudelaire iſt der Bahnbrecher der zeitgenöſſiſchen naturaliſtiſchen Lyrik in Frankreich. Im Naturalismus endet die Romantik wieder, wie ſie aus dem Naturalismus des „Sturmes und Dranges“ hervorgegangen war. Naturaliſtiſch iſt dieſe Lyrik nicht nur in Beziehung auf Inhalt und Form, ſondern auch in ihrem künſtleriſchen Beſtreben nach ganz unſtiliſierter und untypiſierter Unmittelbarkeitswiedergabe der Empfindungen, wodurch ſie ihr germaniſches Weſen verrät. Als ſubjektive Form ſteht ſie neben dem objektiven Realismus, den Balzac in die franzöſiſche Litteratur eingeführt hatte und der in den ſiebziger Jahren zu neuer, reicher Entfaltung kam. Der ſubjektive oder lyriſche Naturalismus ſchöpft aus der inneren Erfahrung und der Selbſtbeobachtung; er ſucht die eigenen Empfindungen darzuſtellen und entblößt ſich ſelber mit allen ſeinen Perverſitäten, ſeinen Angſt- und Wolluſterregungen, ſeinen ſeeliſchen Zerriſſenheiten und Haltloſigkeiten; der objektive Naturalismus, der vor allem den Roman anbaute, ſtellt die Außenwelt dar und ſchöpft aus einer ſehr geſteigerten Beobachtung, deren exakte Wiſſenſchaftlichkeit er preiſt. Er brandmarkt ſich nicht ſelber, ſondern die Geſellſchaft. Mit jenem teilt er den tiefen Peſſimismus der Weltanſchauung und hat ſich völlig dem naturwiſſenſchaftlich-materialiſtiſchen Glaubensbekenntnis der

Zeit ergeben. Dieſes iſt bereits zu einem ziemlich ſicheren Beſitz geworden und beeinflußt nicht nur mehr das Denken, ſondern auch das künſtleriſche Schauen und Fühlen. Der „neue Glaube“ aber hat eigentlich erlöſend und befreiend noch nicht gewirkt. Nur als „Wahrheit“ beanſprucht er verehrt zu werden, doch wird dieſe Wahrheit nicht ſtark als etwas „Verſöhnliches“ empfunden. Die kalten Notwendigkeiten und harten Unerbittlichkeiten der modernen Weltanſchauung werden am nachdrücklichſten betont. Der Menſch iſt nicht mehr der freie Willens- und Vernunftmenſch der klaſſiſch-romantiſchen Zeit, ſondern ſteht unter und in der Natur, ein Rad in der großen Maſchine des Alls, deſſen Bewegung wieder von tauſend und Millionen Rädern abhängt. Er ſteht in Abhängigkeit von jedem Druck der Luft, von der ganzen Vergangenheit der Welt, von dem von den Vätern und Müttern Vererbten und von dem „Milieu“, das ihn umgiebt, von den Verhältniſſen, Zuſtänden und Einrichtungen des Staates, der Geſellſchaft, der Klaſſe, der Familie, in die hinein er geboren iſt, von der Beſonderheit der Natur, in der er heranwächſt. All ſein Handeln iſt zuletzt ein Muß. Damit wird das individualiſtiſche Element von dieſem objektiven Naturalismus ſo gut wie ganz beiſeite geſchoben, und er hat kein Plätzchen mehr übrig für den Heroen- und Ichkultus der klaſſiſch-romantiſchen Zeit. Er kennt nur einen Menſchen des Milieu, einen Maſſenmenſchen, einen Durchſchnittsmenſchen. Ein peſſimiſtiſches Temperament aber blickt dieſen Maſſenmenſchen an. Hineingeſtoßen in den Kampf ums Daſein, in einen erbarmungsloſen, furchtbaren Kampf, in dem einer den anderen zu vernichten ſucht, ringt er um die Bedingungen ſeines Lebens. Aus dem Tier hat er ſich entwickelt und das Tieriſche iſt das Mächtigſte in ihm. Hunger und Liebe treiben ihn, eine Liebe, die reine Geſchlechtsſinnlichkeit, Begattungstrieb iſt; und ſo mündet auch der objektive Naturalismus wie der ſubjektive bei den Franzoſen in den Sexualismus und in die Darſtellung aller Perverſitäten des Geſchlechtslebens.

Guſtav Flaubert (1821–1880) und die beiden Brüder Edmond (1822) und Jules de Goncourt (1830–1870) beſitzen noch am lebendigſten den Geiſt und das Weſen des urſprünglichen germaniſchen Naturalismus, wie ihn Balzac aufgefaßt hatte. Sie wollen in das Tiefſte der Natur eindringen, ſie erkennen und verſtehen lernen, — nicht richten und beurteilen. Sie erſtreben die genaueſten Bilder von den Außenzuſtänden und -Erſcheinungen des Lebens und eine peinlich-ſaubere Analyſe der pſychologiſchen Vorgänge. Sie können ſich nicht genug thun in Beſchreibungen und Erklärungen. Aber der Verſtandes- und Schriftſtellergeiſt der franzöſiſchen Richtung macht ſich geltend. Die „méthode scientifique“ wird in die Äſthetik eingeführt, die echte Geburt eines Zeitalters, das weit mehr wiſſenſchaftlich als künſtleriſch zu ſehen gewohnt iſt. Die Unterſchiede zwiſchen künſtleriſcher und wiſſenſchaftlicher Darſtellung werden verwiſcht.

die Gemeinſamkeiten zu ſehr hervorgehoben. Die Kunſt ſucht ſtatt der Geſtaltung der Einzelerſcheinung viel zu viel Begriffsbildungen; ſie möchte, wie die Wiſſenſchaft, etwas beweiſen und denkt mehr an den Verſtand als an die Sinne. Die Phantaſie kriecht zurück in die Beobachtungselemente, aus denen ſie erwächſt. Dieſer reine künſtleriſch-wiſſenſchaftliche Naturalismus trägt als Kind ſeiner Zeit die Farbe des peſſimiſtiſchen Materialismus, aber er ſucht das Niedere, Alltägliche, Dumpfe und Häßliche nicht um ſeiner ſelbſt willen. Nur weicht er ihm auch nicht aus dem Wege, wenn es ihm

Flaubert.

aufſtößt. Dem reinen wiſſenſchaftlich-künſtleriſchen Wahrheits- und Erkenntnisdrang geht das Bewußtſein von einer Verſchiedenwertigkeit der Dinge ab, und eines verdient ebenſogut wie das andere unterſucht und beobachtet zu werden. Die Dichtung ſtellt eben gar keine Ideale auf, ſondern will nur ſchauen und wiſſen. Auch der Geſchichtsroman vertieft ſich am meiſten bei Flaubert. Die Beſtrebungen des 19. Jahrhunderts gingen an verſchiedenen Stellen darauf aus, die Vergangenheitswelt, nicht nur von oben herab, aus dem Empfinden der eigenen Zeit heraus, wie Walter Scott, darzuſtellen, ſondern man ſuchte ſich in das Wiſſen, Denken und Fühlen einer verſunkenen Kultur hineinzuarbeiten und aus dieſem

fremden Fühlen heraus, soweit es sich wiederkonstruieren ließ, die Welt der Vergangenheit darzustellen. In Flauberts „Salammbô", aber noch mehr in den „Versuchungen des heiligen Antonius" erscheint diese Entwickelung am weitesten vorgeschritten zu sein.

Auf Flaubert und die beiden Goncourts folgte Emile Zola (1840), eine derbere demokratische Natur, welche in die große Öffentlichkeit hinaustrug, was jene in stiller Arbeitsstube vorbereitet hatten, die Theorien zuspitzte und auf den radikalsten Ausdruck brachte. Er trägt das materialistische Glaubensbekenntnis mit einer autodidaktischen Selbstgewißheit vor, die niemals von einem kritischen Zweifel getrübt worden ist, und er bringt den künstlerischen Naturalismus in die innigste Verbindung mit dem stofflichen Naturalismus. Emile Zola ist von echter romanischer Rasse, der Victor Hugo unter den Naturalisten, im Grunde ein rhetorisch-deklamatorisches Talent mit Vorliebe für das Bombastisch-Pathetische und grell dekorative Wirkungen. Bei ihm kommt auch das ursprüngliche Wesen des romanischen Naturalismus wieder zum Durchbruch als ausschließliche Darstellung des Niedrig-Alltäglichen, Plebejischen und Unanständigen. Zola steht nicht, wie Flaubert, als wissenschaftlicher Geist darüber, sondern er sucht es. Er wendet die wissenschaftliche Methode jener an, aber er ist ein viel zu starkes Temperament, als daß er auch die „Gleichgiltigkeit" jener, die wirklich überlegene wissenschaftliche Objektivität allen Erscheinungen gegenüber besäße. Er wühlt so gut wie ausschließlich in dem „Häßlichen", „Ekelhaften" und Abstoßerregenden, das er oft mit der harten Großartigkeit Dante's in Kolossalbildern darstellt. Die große allgemeine Forderung des Realismus, mit dem dieser der Romantik entgegentrat, betont Zola mit schärfstem Radikalismus. Nur die unmittelbare Gegenwart soll von der Dichtung dargestellt werden und nur auch das unmittelbar Gesehene und Beobachtete. Eine äußerliche formale Auffassung tritt an Stelle der tiefgeistigen innerlichen Auffassung des germanischen Naturalismus. Zola's großer Romancyklus schildert ausgehend von der materialistisch-naturwissenschaftlichen Weltanschauung, von den Vererbungstheorien und den Theorien der materialistischen Geschichtsauffassung den unbarmherzigen Daseinskampf der Gegenwart in den mannigfachsten Formen mit der ganzen Düsterkeit eines Geistes, der das sociale Elend unserer Zeit lebendig erfaßt hat, eine alte Welt zusammenbrechen sieht und eine neue Welt, neue Ideale nicht aufzubauen vermag. Er schildert den brutalen Tiermenschen in seinem ganzen Jammer und in seiner ganzen Furchtbarkeit. Nur in der Dante'schen „Hölle" geht es noch so entsetzlich zu, aber es fehlt der neuen commedia an einem purgatorio und an einem paradiso.

Neben diesem Roman des radikalen Naturalismus geht der die Sitten der Zeit schildernde realistische Roman älteren Stiles weiter, welcher die Gefühlswerte des idealistisch-subjektiven Romans beibehält, tendenziös-

Je compte sur votre
bonne amitié et sur celle de vos associés
pour amortir un peu ce désastre qui
m'a beaucoup secoué.

Bien cordialement à vous.

Emile Zola

Digitized by Google

moraliſch zwiſchen Gut und Bös nach dem Maßſtab der herrſchenden humanitären Weltanſchauung ſcheidet und milder und verſöhnlicher Menſchen und Dinge anſchaut. Alphonſe Daudet (1840), ein feines Erzählertalent, das von Dickens nicht unberührt blieb, führt den Reigen dieſer liebenswürdigen, aber auch individualitätsloſeren Poeten, welche zum bequemen Familienunterhaltungsroman herüberführen: Victor Cherbuliez (1829), Hector Malot (1830), Guſtave Droz (1832), Henry Gréville (1832), Albert Delpit (1849), Georges Ohnet (1848) mögen hier genannt werden. Pierre Loti [Julian Viaud] (1850) iſt dabei ein künſtleriſcher Feinſchmecker, der ſeine exotiſchen Liebesgeſchichten mit den Raffinements einer Atelierkunſt ausſtattet, wie ſie ſich in der Schule des Parnaſſiens herangebildet hatte.

In dem großen Freiheits- und Einheitskampfe, den Italien führen mußte, ſtand die Poeſie als Trommelſchlägerin an der Spitze der Truppen. Man fragte ſie nach ihrer Geſinnung, nach ihrem Inhalt und Stoff, wollte von ihr patriotiſche Geſtalten ſehen und patriotiſche Worte hören und kümmerte ſich weniger um die äſthetiſchen Werte. Das rein künſtleriſche Gewiſſen ſchlug am mächtigſten in der Poeſie Manzoni'ſchen Charakters, welche auch am meiſten dem Charakter der Zeit entſprach: eine von nationalromantiſchen Elementen durchſetzte neuklaſſiciſtiſche Poeſie mit Anklängen an die altfranzöſiſche und neugermaniſche Kunſt; eine in Weihrauchwolken eingehüllte milde und kirchlich-fromme Poeſie von frauenhaftem Weſen und zarten Gliedern, die leicht in Thränen und Sentimentalitäten zerfloß. In den vierziger und fünfziger Jahren fing dieſe Dichtung an, konventionell zu erſtarren und ein akademiſch-formaliſtiſches Gepräge anzunehmen. Sie wird immer ſüßlicher und geleckter, markloſer und ſchwächlicher, ſo bei Aleardo Aleardi (1814—1879), verliert ſich in die rhetoriſchen Phraſen oder in nüchterne Didaxis. Giovanni Prati (1815) ſteht auf der Höhe dieſer Entwickelung als der kluge und geſchickte Eklekticiſt, der alle großen Melodien der Zeit noch einmal erklingen läßt, Dante'ſche und Manzoni'ſche, Byron'ſche und Goethe'ſche Melodien; das Weiche und Sentimentale überwiegt, doch fehlt es auch nicht an ernſterem, männlichem Weſen wie bei unſerem Geibel. Und wie dieſer ſchmeichelt er ſich namentlich durch ſeine gefeilten, glatten und eleganten, nur etwas individualitätsloſen Verſe ein. Seine Schule beherrſcht den Geſchmack, und um ihn, den populärſten Lyriker, ſcharen ſich Männer wie Giuſeppe Revere (1812), Aleſſandro Arnaboldi (1827), Ippolito Nievo (1832—1860) und andere. Aus der Richtung Leopardi's kommt Giacomo Zanella (1820), indem er wie dieſer alles Schwergewicht auf die gedanklichen Elemente legt. Aber er iſt nichts weniger als Peſſimiſt und Nihiliſt, ſondern ein Dichter im Prieſter-

Prévenez vos *franciots* de lecteurs que la
scène de ce petit drame catholique se passe
à Arles que Saint Trophyme est une vieille
église de l'endroit et les Aliscamps un
ancien cimetière Arlésien, béni dans le temps
par Jésus Christ

Amitiés

Alphonse Daudet

Digitized by Google

rock, der die Wiſſenſchaft des Jahrhunderts mit dem ererbten Glauben vereinigen und verſöhnen will.

Der langerſehnte Traum von der Einheit Italiens geht endlich in Erfüllung, und damit blickt auch die Dichtung nach neuen Idealen aus. Die patriotiſchen Geſinnungen erfüllen nicht mehr ſo ausſchließlich die Herzen aller, und die Geiſtesauserwählten ſuchen nach neuen Fühlungen mit den Bewegungen des Auslandes, den tieferen religiöſen und philoſophiſchen Geiſtesſtrömungen, dem ſocialiſtiſchen Weſen u. ſ. w. Auch das eigentlich äſthetiſche Bedürfnis wird ſtärker. In den ſechziger und ſiebziger Jahren gelangt der „Verismus“ zum Durchbruch. Es iſt nicht ganz leicht, das, was der italieniſche Künſtler unter dieſer Bezeichnung verſteht, unter einem einheitlichen Geſichtspunkt zuſammenzufaſſen oder eine Grenze zu ziehen, wo der Verismus aufhört. Der Subjektivität iſt hier weiteſter Spielraum gelaſſen. Unter demſelben Schlagwort vereinigen ſich die verſchiedenſten künſtleriſchen Stile und Richtungen, ſo daß es in erſter Linie auf ein äſthetiſches Glaubensbekenntnis nicht hinzielt. Die tendenziöſe und ſtoffliche Betrachtung des Kunſtwerkes überwiegt. Das eigentliche Weſen des Verismus kann man wohl in einer Art revolutionär-oppoſitioneller Geſinnung ſehen, die nach irgend einer Richtung hin das allgemein Anerkannte, das Herrſchende erſchüttern und zerſtören will. Er haßt das Herkömmliche, das nur um der Überlieferung willen feſtgehalten wird, das Autoritäre, das Durchſchnittsmäßige. Der chriſtlich-religiöſen frommen Geſinnung der Manzoni'ſchen Poeſie tritt er mit den Bekenntniſſen der modernen naturwiſſenſchaftlich-materialiſtiſchen Weltanſchauung entgegen und dem Nazarenismus antwortet er mit dem alten heidniſch-helleniſchen Renaiſſancebekenntnis der Weltluſt, der Schönheitstrunkenheit und der Freude am Nackten. Der Geiſt des Schopenhauer'ſchen Peſſimismus ſchwebt über den Waſſern. Der Verismus wendet ſich gegen den blauen Idealismus der Formaliſten und Eklektiker, gegen deren laſches, ſüßliches und zimperliches Weſen, gegen die Verhimmelungen und Schönfärbereien. Er will nichts von der ſentimentalen, ſchmachtenden Backfiſchliebe wiſſen, ſondern predigt die Liebe des Fleiſches, der glühenden Sinnlichkeiten. Er lacht über die Prüderien und ſpielt in das Immoraliſtiſche hinüber. Er bekämpft die Poeſie, welche das Wirkliche verklären will, der es aber an dem echten und großen Idealismus fehlt, an der geiſtigen Fähigkeit, eine neue Welt aufzubauen und die darum nur das Wirkliche fälſcht, gewöhnliche Dutzendmenſchen mit einem Glorienſchimmer umwebt. Er will die Wirklichkeit zeigen, wie ſie iſt, und kommt dabei in ſeinem Haß gegen den Pſeudo-Idealismus an einer Ecke bei dem Häßlichkeitskultus und der Schwarzfärberei des ſtofflichen Naturalismus, beim Zolaismus heraus. Dieſe Miſchung aus idealiſtiſch-helleniſch-klaſſiciſtiſchen, Heine'ſch-romantiſchen und realiſtiſch-naturaliſtiſchen Elementen, aus peſſimiſtiſchen und materialiſtiſchen Ideen erinnert am meiſten

wohl an unſere durch die Namen Draumor, Hamerling, Griſebach charakteriſierte Zerſetzungspoeſie der ſiebziger Jahre. Gioſuè Carducci (1836), der gefeiertſte Dichter des neuen Italien, ruft den heidniſchen Geiſt der Renaiſſance und den reinen helleniſchen Klaſſicismus gegen die Romantik und romantiſches Chriſtentum zu Felde. Ein italieniſcher Platen! Für die deutſche Litteratur war es nichts Neues und wurde vielmehr als Zeichen beſonders feiner künſtleriſcher Bildung angeſehen, aber für Italien bedeutete es eine Revolution: er ſchreibt „barbariſche Oden", Gedichte in antiken Versmaßen, die er mit ganz modernem Inhalt anfüllt, mit den Glaubensbekenntniſſen eines politiſchen und religiöſen Revolutionärs, mit der Verherrlichung des Geiſtes der Neuzeit, mit Schönheitsträumen, peſſimiſtiſcher Melancholie und bitterer Satire. Neben ihm ſteht die Heine-Griſebach'ſche Geſtalt Lorenzo Stecchetti's (Olindo Guerini 1845), ein Dichter des Nackten, der glühenden Sinnenluſt, der ſchroffen Gegenſätze von Lebensluſt und Schmerzensſehnſucht, von Sentimentalität, Ironie und Witz, und der Dramatiker Pietro Coſſa (1830—1881), der den zerfließenden Schemen der neuklaſſiciſtiſch-romantiſchen Tragödie feinere individuellere, pſychologiſch vertiefte Charaktergeſtalten ſhakeſpeariſierenden Stiles entgegenſtellt, gern das üppige Rom der Cäſarenzeit ſchildert und ſeiner beſonders in der Lyrik bedeutenden Kunſt etwas archäologiſch-archaiſtiſchen Beigeſchmack verleiht. Der barock-phantaſtiſche Dichter und Komponiſt Arrigo Boito (1840), Emilio Praga (1839—1875) und die ſicilianiſchen Erzähler Giovanni Verga (1840), der Darſteller der ariſtokratiſchen Geſellſchaft und des heimatlichen Bauernlebens, und der Zolaiſtiſch angehauchte Luigi Capuana (1839) gehören noch zu den Häuptern des Verismus. Innerlich ſtehen ihm immer nahe die Dichter des ſtofflichen Realismus, die Gedankendichter der materialiſtiſchen Weltanſchauung und die Poeten des ſocialen Lebens der Zeit, der Emancipationsbewegung des vierten Standes und aller Gegenwartszuſtände, wie Vittorio Imbriani (1840), Mario Rapiſardi (1843), Fontana (1850), Guido Mazzoni (1852) und Ada Negri.

Giovanni Verga.

Die Darstellung des modernen Gesellschafts-, Familien- und Volkslebens hat auch im italienischen Roman die nationale Geschichtsdichtung der Romantiker mehr in den Hintergrund gedrängt. Dem herberen pessimistischen Realismus Verga's und Capuana's steht ein idealistisch gefühlvollerer gegenüber von versöhnlicherer Natur. Der elegante Stilkünstler Edmondo de Amicis (1846), mehr Feuilletonist als Erzähler, eroberte durch die liebenswürdigen Manzoni-Elemente, die in ihm steckten, durch seine weiche Sentimentalität und gute Laune die Herzen seiner Landsleute. Und auch Salvatore Farina (1846) und Giulio Barrili (1836) sind Dichter des Feinen und Zierlichen und aller koketten Sauberkeiten. Der erstere durchtränkt seine Familienidyllen mit einem reichen Zusatz sentimentalen englischen Humors, der an Sterne und Dickens erinnert. Antonio Fogazzaro (1842) und die guten Unterhaltungsschriftsteller Enrico Castelnuovo (1839) und Mathilde Serao wurden auch über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus bekannt.

Das italienische Drama hat in diesem ganzen Jahrhundert keine große Rolle gespielt, und nur vereinzelte Erscheinungen fanden Eingang in die Weltlitteratur. Der lyrische Geist, den das romantische Drama trug, der Mangel an schärferer Charakterzeichnung, an Erfindung und eigenartigen Ideen, ließ es auf der Bühne nicht rechten Fuß fassen. Diese lebt vornehmlich von den Schöpfungen der Franzosen, und namentlich waren es die Sittendramatiker des zweiten Kaiserreiches, die bejubelt wurden und wie bei uns tiefe Spuren ins italienische Salon- und Gesellschaftsschauspiel eingegraben haben. Das Drama des romantischen Konventionalismus und des älteren Realismus wurde angebaut unter anderem von Francesco dall Ongaro (1808 bis 1873), Giuseppe Revere, Paolo Giacometti (1816—1882) und Paolo Ferrari (1822), zu denen sich Gherardi del Testa (1818) als Lustspieldichter hinzugesellte. Ein frischerer und neuer Geist kam auch hier nach vollzogener politischer Einigung empor. Einen größeren Auslauf nahm freilich nur, einen genialeren Zug wies bisher nur Cossa auf. Vittorio Bersezio (1830) schrieb zahlreiche Volksstücke im piemontesischen und Mailänder Dialekt, wirkungsvoll in der Handlung, kraftvoll in der Charakteristik und von der gesunden Volksmoral, die dem Piemontesen eigen ist. Mit ihm wetteiferten Valent. Carrera (1834) und Giac. Gallina (1852), welch letzterer abseits von aller Tendenz, in heiteren und ernsten Genrebildern das venetianische Volksleben aus vertrauter Beobachtung heraus abmalte. Goldoni'sche Elemente leben in seinen und den Lustspielen Achille Torelli's (1844) fort. Giuseppe Giacosa (1847) gefällt sich in delikater und sauberer Kabinettmalerei. Er hat sich eifrig in das Studium des mittelalterlichen Lebens versenkt und giebt in engem Rahmen Sittenbilder aus jener Zeit. Das idealistische Drama besitzt in Felice Cavallotti (1842) seinen begabtesten Vertreter, während der moderne Naturalismus zur Zeit durch Marco Praga am erfolgreichsten verfochten wird.

Spanien und **Portugal** folgten, um ein, zwei Jahrzehnte immer zurückbleibend, der allgemeinen europäiſchen Geiſtes- und Litteraturentwickelung. In den Gedichten und Dramen **Ramon de Campoamors** (1820), in der von Trauer und Weltſchmerz erfüllten Lyrik **G. A. Becquers** (1836—1870) und den volkstümlichen, fröhlich-gemütvollen Weiſen **Antonio de Trueba's** (1821), des ſpaniſchen Bérangers, klingt noch immer die romantiſche Melodie nach. Und auch der Roman iſt über ältere Formen nicht hinaus gelangt. In den von glühendem katholiſchen Bekehrungseifer erfüllten Erzählungen der aus deutſchem Blut abſtammenden Schriftſtellerin **Fernan Caballero** (1797 bis 1877) herrſcht der phantaſievoll-leidenſchaftliche Charakter der typiſchen Romantik, und dieſes phantaſievoll-leidenſchaftliche Weſen bricht auch in den realiſtiſchen Tendenz-Romanen von **Juan Valera**

José Echegaray

Digitized by Google

(1824) und B. Perez Galdos (1845) hervor, den hervorragendsten Vertretern des zeitgenössischen Sittenromans. Dieser steht am nächsten dem George Sand'schen Roman. Mit großem Pathos, doch auch wieder mit gutem Humor und scharfer Satire behandelt er im liberalen Geiste mit Vorliebe die religiösen Fragen der Gegenwart. Ganz ähnlich steht es mit dem Drama. Das französische Gesellschafts- und Salonschauspiel hielt auch über die spanischen Bühnen seinen Triumphzug und reizte zur Nachahmung. Es mischten sich mit den neuromantischen Elementen der Zorrilla'schen Poesie, vor allem bei José Echegaray, der von den neueren Dramatikern — A. L. de Ayala (1825), Petro A. de Alarcon (1833), Gaspar Nunnez de Arce — bei uns am bekanntesten wurde. Da, wo er den Franzosen am treuesten nachahmt, und vor allem durch überladene Handlung, durch krasse Spannungseffekte wirken will, erscheint er am unbedeutendsten. Aber er überrascht andererseits durch eigenartige Psychologie und tiefe Ideen. An der Spitze einer jüngeren, rein positivistischen Bewegung, welche einen strengeren, wissenschaftlichen Realismus anstrebt, einen nützlichen und belehrenden Realismus, steht die aufgeklärte und mutige, vielgewandte Romanschriftstellerin Emilia Pardo Bazán.

In Portugal herrschten die Romantik Herculano's, da Silva's und Gomes de Amorims, sowie die renaissance-klassicistisch-arkadische Dichtung A. F. de Castilhos ungestört bis in die sechziger Jahre, in denen ein junges Geschlecht, genährt von deutscher und französischer Philosophie die Fahne des Positivismus und des Realismus entfaltete. An der Spitze dieser Schule standen als kritischer Führer Theophilo Braga (1843) und als Dichter João de Deus (1830), sowie der gedankenreiche, grüblerische Anthero de Quental (1842—1891), unter diesen der bedeutendste als Künstler. Eça de Queiroz aber ging von der Romantik zum Realismus und vom Realismus zum Naturalismus über und versuchte diesem in Portugal Bahn zu brechen.

Der Osten Europas im 19. Jahrhundert.

Die slawische Renaissance. Die Romantik in den slawischen Litteraturen und ihre Abhängigkeit von der germanischen Kultur. Die polnische Romantik. Die Ukrainische Schule. Die litauische Schule: Mickiewicz. Slowacki, Krasinski. Die russische Romantik. Anfänge der neuen Dichtung. Karamsin, Shukowsky, Puschkin, Lermontoff, Kolzow. Die Südrussen. Schewtschenko. Die böhmische Litteratur. Die nationalpatriotische Poesie Kollars und seiner Zeitgenossen. Die kosmopolitisch-ästheticistische Poesie: Von V. Halek bis Vrchlicky. Kleinere slawische Litteraturen. Die Serbokroaten. Nichtslawische Litteraturen des Ostens. Die Rumänen. Die Neugriechen. Die Ungarn. Die Hauptströmungen in der ungarischen Litteratur des 19. Jahrhunderts. Der russische Naturalismus und das Erwachen einer individuell-slawischen Poesie. Die Panslawisten und Slawophilen. Das socialistische Rußland. Gogol. Die natürliche Schule und die Anklage-Litteratur: Nekrassow, Turgenjew, Dostojewsky. L. Tolstoj. Charakter der slawischen Poesie.

Das 19. Jahrhundert geht wie ein Märzmonat über die Weltlitteratur auf, und man darf es vielleicht mit jener Märzzeit des 14. und 15. Jahrhunderts vergleichen, der großen Periode des Überganges aus der Welt des Mittelalters in die Renaissance hinein. Viel graue Verdrießlichkeit; kahler Wald und der Boden voll von moderndem und faulem alten Laub. Wie damals viel Nüchternheit und Trockenheit in der neuen Poesie, gelehrte Verstandes- und Schriftstellerpoesie, welche, schwer nach künstlerischer Gestaltung ringend, zuletzt ins Symbolistisch-Allegorische sich versteigt. Der Stil einer aufwärts arbeitenden Poesie, der naturalistische Stil, herrscht vor. Nirgendwo eine Vollendung, eine entfaltete, leuchtende Blüte. Aber das braune Gestrüpp der Zweige steht voll von Knospen. Durch den grauen Märzenhimmel bricht immer wieder helles Sonnenlicht und erleuchtet die Luft mit kaltwarmem Schein. Neue Bahnen, neue Fernen und Aussichten öffnen sich nach allen Seiten hin. *Neues* Leben erwacht und will werden. Eine große, allgemeine Umformung bereitet sich vor.

Das 19. Jahrhundert weckt auch den Osten Europas aus langem Schlaf. Eine neue Rasse greift in den Kampf um die Kultur ein. Nur der Romanismus und Germanismus standen bisher auf dem Felde, sich

bestreitend und verbündend, abwehrend und austauschend die Güter des Geistes. Sie allein waren produktiv bisher. Aber die große national-individualistische Bewegung des Jahrhunderts, welche dem das Individuelle vielfach geringschätzenden kosmopolitischen Omnipotenz- und Völkergleichheitsgedanken des Mittelalters und der Renaissance zuerst wieder scharf entgegentrat, hat auch den Slawismus sich auf sein Selbst besinnen lassen. Daß in der tiefsten Seele des Slawen etwas Eigenes und Besonderes steckt, das ihn vom Germanen und Romanen unterscheidet, wie diese im innersten Wesen mannigfach voneinander geschieden sind, unterliegt gewiß keinem Zweifel. Aber noch hat das slawische Volk seine Stimme nicht rein und mächtig hören lassen. Kämpfend den Kampf um das nackte Leben, verstrickt in den untersten Daseinssorgen, abgeschlossen von der Bildung, konnte es sein Ich in eine eigentliche, starke und große Geistesarbeit überhaupt noch nicht ausgehen lassen. Die Kultur beschränkte sich auf eine obere Schicht der Gesellschaft in weit höherem Maße als bei uns. Wie bei uns im Mittelalter gehörte sie bis an die Schwelle der Gegenwart vorzugsweise nur der ritterlich-aristokratischen Klasse an, den höfischen Kreisen, Kreisen, die stets einen stark internationalen Zug an sich hatten und am ersten immer bereit waren, fremde Sitten anzunehmen, ins Ausländische aufzugehen. Wirklich produktiv war diese Kaste auch bei den Slawen nicht. Ihre Litteratur trug durchaus westeuropäischen Charakter, und es war in allem Wesentlichen nichts als eine Übersetzungslitteratur, eine romanische und germanische Poesie, die romanische und germanische Ideen, Gefühle und Anschauungen in russischer und polnischer Sprache zum Ausdruck brachte.

Übersetzungsarbeit enthalten auch in diesem Jahrhundert die slawischen Litteraturen noch in weitaus überwiegendem Maße. Nur bricht hier und da die westeuropäische Bildungsschicht und man wirft einen Blick in das gärende Gewoge der Welt, welche darunter verborgen ringt. Der Geist der Romantik schneidet ein erstes Band entzwei. Freilich die romantische Litteratur der Slawen selber zehrt vom Germanismus. Sie nimmt die Ideen des Westens einfach auf, und ohne daß sie diese neu und eigenartig umzuformen weiß. Fix und fertig steht diese, wie jede Nachahmungslitteratur, plötzlich vor unseren Augen da, und mit gleicher Geschicklichkeit, mit welcher der Slawe eben noch die Manieren des französischen Verstandes- und Witzesklassicismus sich angeeignet hatte, spielt er in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts auf dem Instrument der germanischen Gefühls- und Phantasiepoesie. Charakteristischerweise fehlt es den slawischen Litteraturen an einer Übergangsentwickelungsperiode, wie sie bei den Deutschen die Zeit des Sturmes und Dranges vorstellt, an einer Periode naturalistischer Bestrebungen, mit denen eine neue selbständige Kunst immer wieder einsetzt, weil es gilt, das Weltbild neu aus neuer unmittelbarer und eigener Betrachtung herauszuformen und zu gestalten. Der Slawe wechselt nur die

Brillen, durch die er es betrachtet, aber dieſe, wie jene Brille iſt eine geborgte. Wohl weckte jener nationalindividualiſtiſche Geiſt der weſtlichen Romantik und das demokratiſche Beſtreben der Zeit, welches ſich für das Volk und volkstümliche Poeſie plötzlich entflammte, auch bei den Slawen ein national-volkstümliches Bewußtſein. Man begann ſich wie im Weſten für die einheimiſche Volkspoeſie zu begeiſtern und ſie zu ſtudieren. Man ahmte ſie nach und entlehnte ihre Motive. Und damit drang ein Element eigenwüchſigen ſlawiſchen Geiſtes in die Kunſt der höheren ariſtokratiſchen, der eigentlichen Geiſtesbildung hinein. Man liebäugelte mit dem Volk, das man bisher verachtet hatte. Man ſtellte die Poeſie in den Dienſt national-patriotiſcher Tendenzen und entnahm die Stoffe der heimiſchen Geſchichte, — doch alles das geht aufs Äußerliche und nicht aufs Innerliche der Kunſt. Dieſe blieb eine Poeſie der Nachahmung des Weſtens, die nichts als die Dekorationen und Koſtüme veränderte. Byron ſteht an ihrem Eingange und im Byronismus beginnt und endet ſie. Seine unbedingteſten Anhänger und Nacheiferer fand der engliſche Dichter unter den Ruſſen und Polen.

Doch nicht ohne Recht ſehen dieſe letzteren bewundernd zu den Führern ihrer Romantik auf. Unmöglich konnten ein Mickiewicz, ein Puſchkin, ein Slowacki, ein Lermontoff eine Litteratur von eigenartig ſlawiſcher Prägung aus dem Nichts heraus gebären. Aber ſie ſchufen als die Erſten eine Poeſie, die zunächſt und vor allem Poeſie ſein will. Sie trugen den äſthetiſchen Faktor in die Kultur des Oſtens hinein. Sie waren Dichter, während alle, die im 18. Jahrhundert und früher ihnen voraufgegangen waren, mehr allgemeine pädagogiſche Bildungszwecke verfolgt, den ſlawiſchen Geiſt aus der halben Barbarei herausgeführt, die erſten Grundlagen eines höheren Kulturlebens gelegt hatten. Die eigentlich-künſtleriſchen Bedürfniſſe waren bis dahin doch nur gering geweſen und ſpielten in der älteren Litteratur eine untergeordnete Rolle. Erſt die Romantiker ſchufen eine Kunſtpoeſie, die, wenn ſie auch wie unſere mittelalterliche Ritterpoeſie im Schlepptau fremden Bildungslebens hängt, doch äſthetiſch ernſt zu nehmen iſt, auf individuelles, dichteriſches zum Teil großes Können hindeutet.

Rein geiſtige und äſthetiſche Intereſſen treten in den Anfängen der polniſchen Romantik ſchärfer hervor, als leidenſchaftlich national-patriotiſche Beſtrebungen. Zunächſt geht dieſe dahin, den neuen in Deutſchland erwachten Geiſt, romantiſche Wiſſenſchaft, romantiſche Philoſophie und Kunſt ſich anzueignen. Aber die patriotiſchen Empfindungen wachſen und ſteigen. Die Wehklage, der Schmerz und die Verzweiflung über das unglückliche, den Fremden unterworfene Vaterland klingt in mächtigen Tönen aus der Poeſie hervor, und der bleiche düſtere Byron'ſche Held erſcheint zumeiſt in der Verſchwörermaske und träumt von der Rettung Polens. Die peſſimiſtiſche Verzweiflungsſtimmung überwiegt. Selbſt auch die lichteſte und klarſte Welt, die Mickiewicz'ſche iſt überwuchert von Geſpenſter- und Geiſterſpuk und von all

den romantischen, volksabergläubischen Gebilden. Viel Blutdunst dampft überall empor. Scenen des Wahnsinns, des Grausens und Schreckens! An Realitätssinn herrscht großer Mangel; Phantasten sind alle diese Retter Polens, und mit slawischem Fatalismus erhofft man vom Himmel die Befreiung des Landes. In Towianski'schen Mysticismus mündet dieses Geistesleben mit Notwendigkeit. Kazimir Brodzinski (1791—1835), ein mehr kritischer als schöpferischer Geist, brach den Ideen der germanischen Romantik die erste Bahn, und eine ukrainische Schule benutzte die neuen Rezepte und nahm sich die südrussische Duma, die Volkspoesie der kosakischen Steppen, zum Vorbild. Bei Anton Malczewski (1793—1826) und Bohdan Zaleski (1802) sah der Kosak freilich noch mehr wie ein Opernkosak aus, aber bei Severin Goszczynski (gest. 1876) kommt ein realistischerer Geist zum Durchbruch, ein Grundton, der durch die slawische Poesie hinzieht: ein naturmystischer Sinn und eine tiefe Lust am Schrecklich-Gräßlichen, am Blutig-Grausamen.

Adam Mickiewicz (1798—1855), das Haupt der Litauer, erschloß der polnischen Kunst größere Geistesfernsichten und gab ihr eine ideelle Vertiefung, Reichhaltigkeit der Motive und Fülle der Anschauungen. Er ist der umfassendste und vielseitigste unter den Dichtern seines Landes, der die Elemente der alten Volkspoesie bald mit Byron'schem Blut, bald mit dem Geiste Goethe'scher Realistik durchsetzt. Seine Kunst trägt noch den Charakter der Goethe-Schiller'schen, unserer klassischen Geisteskunst, während in der Vollromantik Julius Slowacki's (1809—1849) die rein ästhetischen Elemente die Übermacht gewonnen haben. Die berauschende Sprache, die üppige Bilderfülle verrät den reinen Phantasiepoeten, der die Genüsse seiner in allen Düsterkeiten und Finsternissen schwelgenden Einbildungskraft auskostet. Byron'sche, Shakespeare'sche und Calderon'sche Phantasiebilder wogen zusammen, aber vielfach fehlt der ordnende Geist, der realistische Sinn, der sie miteinander verknüpft und die Vorgänge motiviert. Sigismund Krasinski (1812—1859) erinnert hingegen mehr an Shelley; nur daß die reine, klare Welt des Engländers Dante'sche Farben angenommen hat. Aber auch in Krasinski's metaphysisch-spiritualistischer, allegorisch-symbolischer Poesie überwiegt das rein Gedankliche. Eine Welt kalter Abstraktionen, und doch prangend in den Blüten sinnlicher Vorstellungen, glänzender Phantasiebilder und echter Gefühle. Krasinski malt das Bild vom Untergang unserer Kultur. Die alte Religion und der alte Aristokratismus gehen zu Grunde, aber Demokratie und Materialismus können nur ein Reich des Blutes und Schreckens errichten. Die Zukunft bringt die Erlösung und das Heil, doch wie diese Zukunft aussieht, weiß der Dichter nicht zu sagen. Um dieses Dreigestirn scharen sich die kleineren Lichter der polnischen Romantik: Vincenz Pol (1807—1872) und Ludwig Kondratowicz (Wladyslaw Syrokomla) (1823—1862), Theophil Lenartowicz (1822)

und **Cornelius Ujejski** (1823), und zuletzt verdämmert auch das Licht dieſer Romantik wie überall in einer Poeſie des eleganten Formalismus, welche am feinſten bei **Adam Asnyk** (1838), dann bei **Roman Zmorski** und **Narziſſa Zmichowska** (1825—1876) zum Ausdruck kommt. An der Spitze der Proſaerzähler ſtehen der alte ſtarr-konſervative Heinrich **Rzewuski** (1791 bis 1866), **Sigismund Kaczkowski** (1826), der Walter Scott der Polen, und der ſchlichte volkstümliche Realiſt Joſeph **Korzeniowski** (1797—1863). Den die Sitten der Gegenwartſchildernden Roman baute der überaus fruchtbare **J. J. Kraszewski** an, der volkstümlichſte Erzähler des neueren Polens, den aber Heinrich **Sinkiewicz**, der mehr mit den ruſſiſchen Naturaliſten in Verbindung ſteht, an Schärfe der Charakterzeichnung, an Pſychologie, an Lebendigkeit und Sinnlichkeit der künſtleriſchen Darſtellung bei weitem übertrifft.

A. S. Gribojedow.

In **Rußland** ging zu Beginn der Regierungszeit Alexanders I., als alle Welt für den weſteuropäiſchen Liberalismus ſchwärmte und ein Hauch demokratiſchen Geiſtes die obere ruſſiſche Geſellſchaft berührte, der Stern Rouſſeau's auf und das Licht der engliſch-deutſchen Kultur, und der Voltaire-Diderot'ſche Klaſſicismus der Katharina'ſchen Zeit, der immer mehr in den ſtarrſten Konſervativismus hineingeraten war und die Unterdrückung aller Ideen predigte, verfiel der Auflöſung. Die Periode des ruſſiſchen Sentimentalismus, der Wertherſtimmungen und der Lawrence Sterne-Nachahmung beherrſchen **Nicolai M. Karamzin** (1766—1826), der Geſchichtsſchreiber Rußlands, der auch als Poet hervortrat, und der Fabeldichter Iwan **A. Krylow** (1868—1844). Dann erobert der deutſche Idealismus die Geiſter;

Bürger wird bekannt, und die volkstümliche Sagen- und Geſpenſterwelt erfüllt die Dichtung. Der ſanfte und melancholiſche W. A. Shukowskij (1783 bis 1852), gefolgt von einem Schwarm von Schülern, fängt einen Schimmer von der idealen Welt des Weimarer Klaſſicismus auf, und ein äſthetiſches Verſtändnis erwacht mehr und mehr, als die Ideen und Werke der deutſchen

Alexander Puſchkin.

Romantik bekannt werden. Rylejew und Beſtuſhew geben den Polarſtern (1823—1824) heraus, der die neuen Ideen proklamiert. Eine adlige Oppoſition kämpft mit Verſchwörungen und Geheimbünden gegen den ſtarren Abſolutismus, in dem die human-liberalen Anſchauungen Alexanders I. bald wieder erſtickt waren. Nikolaus I. ſucht dann mit eiſerner Fauſt alle freien Geiſtesregungen zu unterdrücken, und nur in der Litteratur regt ſich ewig der Widerſtand. Alexander S. Gribojedow (1794—1829) geißelt

M. J. Lermontow.

in einer ſatiriſchen Komödie mit der Herbigkeit des Molière'ſchen Miſanthropen die Verdummtheit, Brutalität, Kriecherei und Niedrigkeit der ruſſiſchen Geſellſchaft, und wie er fühlen ſich alle Beſſeren angeekelt von der öden Welt, die ſie umgiebt. Aber auch dieſe ſuchen Zuflucht in der Reſignation und Blaſiertheit, ſowie in der Byron'ſchen Phantaſiewelt. Der Byronismus und der künſtleriſche Sinn, die Formenſchönheit und lebendige Anſchauungskraft erreichen ihre Höhe bei Alexander Puſchkin (1799 bis 1873) und dem ſubjektiveren, lyriſch-unmittelbareren und energiſcheren M. J. Lermontow (1814—1841). An klarer Zeichnung iſt jener überlegen, dieſer in der Farbe und Stimmung. A. Kolzow (1808—1842) dichtete in der Weiſe des ruſſiſchen Volksliedes; er iſt nicht ſo reich, ſo tief und groß wie Robert Burns, aber elementar-urſprünglich wie dieſer, und er hält ſich nicht bloß nachahmend an die Formen und Stoffe der Volkspoeſie, ſondern beſitzt den echten Geiſt, aus dem dieſe heraus geboren. Alle Stimmungen der weſteuropäiſchen Romantik finden ſonſt ihren Widerhall in der ruſſiſchen Poeſie. Es fehlt natürlich weder an Scott'ſchen Romanen, noch an E. T. A. Hoffmann'ſchem Spuk, weder an Victor Hugo-, noch an George Sand-Nachahmungen. Aber an einer wirklichen innerlichen ruſſiſchen Eigenartspoeſie fehlt es noch immer.

Alexej Kolzow.

Die südrussische Sprache und Litteratur erwachte zu neuem Leben und suchte neben der eigentlich russischen Litteratur, von der sie im 18. Jahrhundert verschlungen zu werden drohte, ihre Selbständigkeit zu behaupten. Kiew war im Mittelalter Mittelpunkt der russischen Intelligenz gewesen, und die Südrussen fühlten sich als die eigentlichen Erben jener verhältnismäßig glänzenden Kultur. Unter der Herrschaft der Tataren, der Polen und zuletzt der Großrussen hatten sie doch ihre nationale Eigenart bewahrt. Eine Litteratur in einheimischer Mundart zieht sich als dünner Strom durch die Jahrhunderte dahin, und die ukrainische Volkspoesie, die kosakische Duma spielt ihre Rolle sowohl in der russischen wie polnischen Romantik. Zahlreiche Schriftsteller suchten freilich ihren Unterschlupf bei dem großrussischen Geistesleben, wie gleich der glänzendste, N. Gogol. Die allgemeinen slawischen Renaissancebestrebungen des 19. Jahrhunderts aber vertieften auch hier alles nationale Selbständigkeitsbewußtsein. Und in Taras Schewtschenko (1814—1861) erwuchs unter den Dichtern eine Persönlichkeit, die allgemeinere Bedeutung beanspruchen kann. Als Leibeigner geboren, redet er wirklich die Sprache des Volkes, ein Realist, und nicht ein Romantiker. Aus seiner Poesie redet nicht der romantische Ästheticismus, sondern das Erlebnis, — tönt die Stimme des leidenden und unterdrückten, im socialen Elend jammernden Volkes.

Die ersten Begründer der neuen böhmischen Litteratur dachten noch an keinen Kampf gegen das Deutschtum. Reine wissenschaftliche Bestrebungen, die Erforschung der tschechischen Sprache, der Geschichte der Vergangenheit und des alttschechischen Wesens, allgemeine Bildungsbemühungen um die geistige Hebung des Volkes, um die Erhaltung der Muttersprache stehen im Anfang der Entwickelung. Aber das nationale Ideal des 19. Jahrhunderts weckt und reizt immer mehr das slawische Bewußtsein und damit auch das Gefühl des Gegensatzes zu dem herrschenden Deutschtum, alten Haß und alte Erbitterung. Eine patriotische Wissenschaft und eine patriotische Poesie schwärmen von den Herrlichkeiten der Vergangenheit und träumen von einer Befreiung des Volkes, und im Kopfe des begeisterten Patrioten, Johann Kollars (1793—1852) entsteht das schwärmerisch-phantastische Ideal von einem Panslawismus, von einer Vereinigung aller slawischen Völker, von der Gemeinsamkeit aller slawischen Interessen, von der Einheit und Gleichheit slawischen Wesens und slawischer Kultur. Alte Handschriften mit Resten mittelalterlicher Poesie tauchen plötzlich auf, aber die Wissenschaft fragt kopfschüttelnd, ob sie nicht als Fälschungen aus diesen Patriotenkreisen hervorgegangen sind. Und an dem Feuer der nationalen Begeisterung entzündet sich auch eine neue Poesie, eine national-tendenziöse Kampflyrik, welche ganz auf die Gesinnung abzielt, den Ruhm des böhmischen Namens verkündet und, von den allgemeinen Tendenzen der romantischen Periode beeinflußt, schlichte Volksliedddichtung wiederholt.

Patriotiſche Dramen und Erzählungen ſchließen ſich an. Eben jener Johannes Kollar iſt der Theodor Körner dieſer panſlawiſtiſch-böhmiſchen Begeiſterungspoeſie und neben ihm mögen von dem alten Geſchlecht vor 1848 noch Franz Tſchelakovsky (1799—1852) und die Erzählerin Boſhena Nemzova (1820—1862) erwähnt werden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommt eine neue Schule zu Wort, welche die äſthetiſchen Rechte der Poeſie erkannt hat und zur Geltung bringt und nicht länger mehr die Dichtung nur als patriotiſchen Leitartikel angeſehen wiſſen will. Das Künſtleriſche ſoll voranſtehen und die böhmiſche Poeſie die allgemeinen großen Menſchheitsideen und Ideale zum Ausdruck bringen. Seit Jahrhunderten durchſetzt und durchtränkt vom Geiſt germaniſcher Kultur, dürfte aber wohl kaum das tſchechiſche Volk eine Poeſie innerlich eigenartigen ſlawiſch-böhmiſchen Charakters noch erzeugen können. Die neuere Poeſie trägt denn auch durchaus deutſchen Geiſt zur Schau. Vitezslaw Halek (1835—1874), der Erzähler Johann Neruda (1834), Adolf Hejduk (1836) dann Svatopluk Tſchech (1846) ſind die Führer dieſer äſthetiſch-künſtleriſchen, auf gedankliche Vertiefung dringenden Richtung, welche mit Jaroslaw Vrchlicky (Emil Frida 1853) zu ihrer Höhe gelangt. Deſſen Poeſie hat einen ſtark gedanklichen und philoſophiſchen Zug, ſie iſt Poeſie des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus und ſteht in einer Reihe mit der Dichtung unſerer Schack, Lingg u. ſ. w.

Die Kollar'ſche Idee von der Verbrüderung aller ſlawiſchen Völker war eine echte Studierſtubenidee. Aber in all ihrer Phantaſtik entſprach ſie auch wieder den hochgeſteigerten nationalen und nationalromantiſchen Gefühlen des Jahrhunderts. Anklang fand ſie namentlich bei den Böhmen, die in ihren Kämpfen gegen das Deutſchtum hilfeſuchend nach den ruſſiſchen Brüdern ausblickten, und bei den Ruſſen, die ſich als die Oberherren der ſlawiſchen Welt anſehen durften und die beſte eigennützigſte Machtpolitik betrieben, wenn ſie für die Freiheit aller Slawen das Wort erſchallen ließen. Hohnlachend aber wieſen die Polen, die als Slawen keinen ſchlimmeren Gegner beſaßen als den ruſſiſchen „Bruder", die panſlawiſtiſchen Ideen zurück, welche thörichterweiſe die tiefen Klüfte zwiſchen den ſlawiſchen Völkern glaubten überbrücken zu können, die Klüfte der ſprachlichen Trennungen, der religiöſen Spaltungen, der gegenſeitigen politiſchen Feindſchaften, den ſchroffen Gegenſatz in der ganzen Kultur, die von Beginn der Geſchichte an bei den öſtlichen Slawen vollkommen andere Wege als bei den weſtlichen eingeſchlagen hatte. Die nationale Idee aber trug auch wie jede Idee ein zweiſchneidiges Schwert in der Hand. Sie verkündete die allgemeine Verbrüderung, und ſie weckte erſt recht den nationalen Individualismus und ſcharfe ſeparatiſche Beſtrebungen. So trat der eigentlichen ruſſiſchen Litteratur eine ſüdruſſiſche entgegen, und von den Böhmen ſchieden ſich die Slowaken ab und brachten ihre Sprache in Geſchichten, Erzählungen

und sonstigen poetischen Erzeugnissen zur Geltung. Doch genügt es an dieser Stelle, auf das Dasein einer slowakischen Litteratur hinzuweisen, die Werke höheren, künstlerischen Gepräges bisher ebensowenig hervorbringen konnte, wie die lausitz-serbische, die wendische Litteratur, die im Herzen Deutschlands, nahe vor den Thoren Berlins und Dresdens heranwuchs, oder, um mit einem Sprunge zu den Südslawen hinzugelangen, die slowenische, getragen von der slawischen Bevölkerung in Kärnthen, Krain, Steiermark und Istrien, deren älteste Sprache in den „Freisinger Denkmälern" niedergelegt ist. Die Zersplitterung des Slawentums tritt namentlich in der serbokroatischen Litteratur hervor. Schwer ist es, diese einheitlich zusammenzufassen, schwerer, sie auseinanderzureißen. Die östlichen Serben, welche sich zu der griechisch-orthodoxen Kirche bekennen und deren altes Reich auf dem Schlachtfelde bei Kossovo in Trümmer ging, sind wieder politisch auseinandergerissen. Sie bewohnen das jetzige Königreich Serbien, das Fürstentum Montenegro und Gebiete österreichischer Herrschaft. Die litterarisch-nationale Bewegung ging daher auch getrennt vor sich, und nur die Tendenzen waren überall dieselben; Tendenzen einer allgemeinen Hebung der Volksbildung, der Erhaltung und des Studiums der Muttersprache, der Erforschung der Vergangenheit u. s. w. Im 19. Jahrhundert beginnt auch eine Kunstpoesie Märzknospen zu treiben. Vuk Karadschic (1787—1864) rief zuerst bei den österreichischen Serben höhere litterarische Bestrebungen wach und weckte durch seine große Sammlung serbischer Volkslieder das Interesse ganz Europas, während der Dichter Simeon Milutinovic (1791—1847) als der Vater der slawischen Renaissance, als der Begründer einer über das bescheidenste Niveau sich erhebenden Litteratur in den Gebieten des jetzigen Königreiches angesehen werden kann. Branko Raditschevic (gest. 1853) aus den österreichischen Teilen und der letzte Wladyka von Montenegro, Peter II. Petrovic Njegusch (1813—1851), der noch im echten Stil der serbischen Volkspoesie zur Guzla seine Lieder sang, gelten als die hervorragendsten Dichter der eigentlichen Serben, und auch der augenblicklich regierende „Fürst der schwarzen Berge", Fürst Nicola (geb. 1841), besitzt einen guten Ruf als Poet. Wie zwischen Groß- und Südrussen, so bestehen auch zwischen den eigentlichen Serben und den Serbokroaten in Illyrien und Dalmatien, den Anhängern der römisch-katholischen Kirche, viel separatistische Eifersüchteleien und Zwistigkeiten. Ljudevit Gaj (1809—1872) verkündete in Illyrien den Geist der slawischen Renaissance tschechischen Gepräges, der auch bei den Dalmatinern Anklang fand. Dort hatte man sich gegen die Ungarn, hier gegen die italienischen Elemente zu wehren, welche schon die alte ragusanische Litteratur des 16. Jahrhunderts durchsetzt hatten. In den Erzeugnissen des Dalmatiners Peter Preradovic (1818—1872) gipfelt die neuere serbokroatische Poesie.

So treibt überall aus den alten Trümmerſtätten der ſlawiſchen Kultur neues Leben. Vielfach verrät dieſes nur erſt die Anfänge eines höheren Geiſteslebens. Die Romantik reift bei den entwickeltſten Nationen ein tieferes, rein äſthetiſches Bewußtſein, das eigentlich künſtleriſche Gefühl, das ſich bei uns im 17. Jahrhundert durchrang. Aber wie damals die deutſche Poeſie eine nachahmende war und als Eigenartsperſönlichkeit in die Entwickelung noch nicht eingreifen konnte, ſo zehrte auch die ſlawiſche Dichtung einſtweilen noch von den Früchten des romaniſch-germaniſchen Geiſtes, dem es ſeine ganze neue und moderne Bildung verdankte. Erſt die nachromantiſche realiſtiſch-naturaliſtiſche Strömung kam über das bloße Wort und Gerede von der Eigenart ſlawiſchen Weſens hinweg und tauchte in die Tiefen hinein, ging an die Quellen zurück, dieſes urſprüngliche Weſen zu formen und zu geſtalten. Bevor ich aber kurz auf dieſe Bewegung eingehe, ſoll ein flüchtiger Blick auf die nichtſlawiſchen Litteraturen geworfen werden, damit der Gang der allgemeinen Geiſtesentwickelung ſchärfer hervortritt. Denn jene neue Strömung hat bedeutſam nur die ruſſiſche Poeſie ergriffen, und die übrigen ſlawiſchen wie nichtſlawiſchen Litteraturen halten noch im allgemeinen an den älteren Entwickelungsformen der Romantik und des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus feſt.

Die durch und durch von ſlawiſchem Blut durchſetzten Rumänen gehören, was die Sprache angeht, zu den romaniſchen Völkerſchaften. Slawiſche, türkiſche und ungariſche Elemente geben dem wie das Italieniſche aus dem Lateiniſchen hervorgegangenen Idiom, das noch manchen altertümlichen Charakter trägt, ein eigenartiges Gepräge. Die älteſte, rein religiöſe Litteratur ſteht in engſter Verbindung mit der alten kirchenſlawiſchen, und die erſten dürftigen Anfänge einer weltlichen Bildungslitteratur erſcheinen im 17. Jahrhundert. Wie bei den Serben, ſo erwacht jedoch erſt in dieſem Jahrhundert eine regere geiſtige Thätigkeit und eine nationale Dichtung, als deren Begründer Vaſile Alecſandri (geb. 1821), der Sammler der rumäniſchen Volkslieder, angeſehen werden muß. Demeter Bolintineanu, Theodor Scherbanescu (geb. 1839), Jakob Negruzzi (geb. 1843) gelten in ihrer Heimat für tüchtige Poeten, und M. Eminescu (geb. 1850), ein rumäniſcher Lenau, gab in ſeiner Lyrik der Melancholie und den Stimmungen des modernen Weltſchmerzes Ausdruck. Joan Slavici ſchildert in ſeinen Erzählungen das Leben des Volkes, die Siebenbürger Cosbuc und Vlahuta ſtehen unter den Jüngeren in der erſten Reihe.

Die Griechen ſchüttelten in dem Freiheitskriege von 1821 das Joch der Türken ab, welche ſich unfähig erwieſen hatten, an einer fortſchreitenden Kulturarbeit teilzunehmen und die geiſtige Entwickelung des ſüdöſtlichen Europa lange genug hintanhielten. Eine reiche und ſchöne Volkspoeſie füllt

den Zwiſchenraum vom Untergang des Byzantiniſchen Reiches bis zur Errichtung des neugriechiſchen Königreiches, einzelne Pioniere gehen voran und wecken zugleich mit dem Freiheitsgedanken die erſten Bildungsbedürfniſſe des Volkes; eine Poetenſchule, Chriſtopulos (1772) an der Spitze, leimt nach franzöſiſchen Vorbildern, doch erſt ſeit den zwanziger Jahren beginnt auch dieſe Litteratur wieder an der höheren Geiſtes- und Kulturarbeit Europas teilzunehmen. Die patriotiſchen Sänger des Befreiungskrieges, der Zantiote Salomos, die Brüder Sutſos und Alex. Rangabé gingen in der Poeſie voran, reinere, künſtleriſche Ideale traten bei den Epikern Valaoritis (1824 bis 1879), A. Vlachos, dem Dramatiker Bernardakis und deren Zeitgenoſſen hervor, Erzählungen von Bikelas, Vlachojannis u. a. runden dieſe Litteratur ab, die über die Grenzen der Heimat noch nicht hinausdringen konnte.

Alexander Petöfi.

In innigſten Beziehungen zu der weſtlichen Kultur ſtand die ungariſche, welche wie die polniſche und ruſſiſche, denen ſie an Wert gleichkommt, getreu die Bewegungen der germaniſch-romaniſchen Litteraturen mitmacht. Der Geiſt der neuen Kunſt, welche die Herrſchaft des altfranzöſiſchen Klaſſicismus überwand, klingt zuerſt in der volkstümlicheren Lyrik Michael Cſokonai's (1774—1805) und der Rouſſeau'ſch-ſentimentalen Alexander Kisfaludy's (1772—1844) an. Daneben entwickelte ſich eine nachklaſſiciſtiſche Richtung, vertreten durch D. Berzſenyi (1776—1836) und Franz v. Kölcſey (1790 bis 1838), welche zuerſt parallel neben den Wegen einer idealiſtiſchen Schule

Digitized by Google

einherlief. Dieſe letztere bewies die größte Kraft und war von längſter Dauer. Sie nahm das Weſen des deutſchen Geiſtes, der Goethe-Schiller-Kultur in ſich auf, prägte nationale Stoffe und Ideen in den Formen des Weimarer Klaſſicismus aus, brachte ein urſprünglich künſtleriſches, äſthetiſches Bewußtſein zum Durchbruch und ſuchte nach einem innigen Anſchluß des ungariſchen Geiſteslebens an die große weſteuropäiſche Bildung. Franz von Kazincy (1759—1831) leitete dieſe Bewegung ein, welche ihre beſten poetiſchen Blüten in den Dramen Karl von Kisfaludy's (1788—1830), des jüngeren Bruders von Alexander Kisfaludy, und Joſeph Katonas (geſt. 1830), in der epiſchen Dichtung Michael Vörösmarty's (1800—1855) und der Lyrik Johann Czuczors (1800—1864) trieb. Nikolaus Joſika (1794 bis 1864), der ungariſche Walter Scott, Joſeph Eötvös (1813—1871), der Schöpfer des idealiſtiſchen, modern-ſocialen Tendenz- und Gedankenromanes und Siegmund Kemeny (1815—1875), welcher den Schwerpunkt auf die Charakteriſtik und pſychologiſche Analyſe verlegt, ſchufen den Grund zu der neuen Erzählungskunſt. In den vierziger Jahren ging die national-klaſſiciſtiſche Dichtung in eine national-romantiſche über, welche die antikiſierenden Elemente durch die der heimiſchen Volkspoeſie verdrängte und ſich zugleich von dem demokratiſch-liberalen, revolutionären Geiſt der Zeit vollkommen durchſetzen ließ. Dieſe feurig kecke, leidenſchaftliche, bald lebenstrunkene, bald in düſterem Peſſimismus ſchwelgende, freiheitsdürſtende Poeſie fand ihren reichſten und volkstümlichſten Ausdruck in den Gedichten Alexander Petöfi's (1824—1849). Ihm zur Seite ſteht die vornehme Natur Joſeph Arany's (1817—1872), des hervorragendſten ungariſchen Epikers, der ſich zu jenem verhält wie etwa Puſchkin zu Lermontow. Andere Führer ſind Michael Tompa (1819—1868) und der Romanſchriftſteller Maurus Jokai (1825), in deſſen Erzählungen die Phantaſie die erſte Geige ſpielt, die reine Fabulierungskunſt Alexander Duma's d. Ä. wieder erſcheint. Eduard Szigligeti (1814) ſchrieb für die Bühne zahlreiche Volksſtücke Kotzebue'ſchen Charakters, gemiſcht mit den Elementen franzöſiſcher Senſations- und Boulevarddramatik. Die romantiſchen und nationalen Ideale und Empfindungen, die am feurigſten und tiefſten von Petöfi und Arany erfaßt waren, verblaſſen allmählich und verlieren ihren Zauber. Aber ein romantiſches Epigonentum bleibt bis in die Gegenwart hinein herrſchend. Petöfi und Arany finden unmittelbare Nachahmer, jener u. a. in Koloman Liſznyai (1823—1863) und in Koloman Tot (1831—1881), andere werfen ſich auf den Kultus der eleganten Formen, denen ſie doch keinen neuen Geiſt einflößen können, wie Paul Gyulai (1826), Joſeph Lévay (1825), Karl Szasz (1829), der Dramatiker Ludwig von Doczi (1842), und eine dritte Schule weckt, an gleichzeitige tſchechiſche Beſtrebungen erinnernd, gewiſſermaßen noch einmal das ältere idealiſtiſche Weſen auf und ſucht das „Allgemeinmenſchliche“, um von der Idee aus zu wirken. Das

Haupt dieſer Schule, Emerich Madách (1823—1864), ſchreibt die peſſimiſtiſche „Tragödie von der Menſchheit“, ein ungariſches Fauſtdrama, welches jedoch in blutloſen Abſtraktionen ſtecken bleibt. Zuletzt brechen dann auch die älteren realiſtiſchen Tendenzen herein: ſie erſcheinen in der Lyrik von Joſeph Kiß (1843), in den Dramen von Gregor Csiky (1842) und Stephan Toldy, in den Romanen Ludwig Tolnai's und Kornel Abranyi's, ſowie in den Dorfnovellen des Koloman Miksáth (1849).

Der ruſſiſche Naturalismus.

Die ruſſiſchen Panſlawiſten und Slawophilen, Kirejevskij, Samarin, K. und J. Akſakow, Chomjäkow, Katkow hatten vollkommen recht, wenn ſie das Ideal einer eigenartig ſlawiſchen Kultur aufſtellten, welche ſich von der Herrſchaft und der bloßen Nachahmung der weſtlichen Bildung losreißen und zu einem ſelbſtändigen Ichweſen heranreifen ſollte. Auch die Germanen hatten zu den Füßen der Romanen geſeſſen und die Schule der Antike durchlaufen. Aber ſie griffen erſt dann in die Entwickelung ein, eine große neue und allgemein menſchliche Kulturarbeit verrichteten ſie erſt, als ſie weit genug waren, eigene Ideale und Geſtalten aufzuſtellen. Die geiſtige Entwickelung der Völker verläuft wie die des einzelnen. Lernend ſchwört er auf die Worte des Meiſters und folgt deſſen Autorität, eignet ſich deſſen ganzen Bildungsſchatz und ganze Perſönlichkeit an. Aber nur, wenn er dann ein Eigenes geben kann, wenn er gegen die Autorität und den Meiſter revolutioniert, wird er ſelber zu einem Führer und Bahnbrecher neuen Lebens. Und nicht zum Nachteil, ſondern zum Vorteil gereicht es dem Romanen und Germanen, wenn ſich der Slawe als eine Individualität neben ſie ſtellt und von dritter Seite aus die große allgemeine Kulturarbeit in Angriff nimmt. Peter I. verrichtete ein Großes, als er Rußland der weſteuropäiſchen Bildung eröffnete; denn zuerſt galt es, einmal zu erkennen, zu welchen Höhen der Geiſt der Menſchheit überhaupt ſchon gelangt war, Verſäumtes nachzuholen und der Entwickelung nachzukommen. Aber den Anfang einer neuen Geiſtesperiode bedeutete es auch, als es den Ruſſen zum Bewußtſein kam, daß ſie bisher nur nachgeplappert und ſchülerhafte Kopien verſucht hatten. Natürlich ging es bei den Slawophilen nicht ohne Sporenklirren und wüſtes Bramarbaſieren ab. Man ſprach von dem faulen Weſten und deſſen überlebter Kultur und wollte ſich, was gerade Zeichen eines noch ſchwachen Individualismus iſt, von ihm abſchließen und alle Erinnerungen an ihn vernichten. Man ſah nicht das Vorwärts, ſondern predigte die Flucht in die älteſte Zeit und zu den älteſten Überlieferungen zurück. Die Slawophilen waren konſervativ-demokratiſch; für die Autokratie,

für die Orthodoxie. Das altſlawiſche Chriſtentum byzantiniſchen Weſens ſollte die Welt, welche den Glauben verloren hatte, wieder reformieren. Aber man ſchwärmte auch für das Volk und deſſen alte, kommuniſtiſche Einrichtungen, von dem und aus denen heraus die Erneuerung der Welt kommen ſollte. Ganz anders tief drang man in deſſen Weſen und Leben, in die ſocialen Wirklichkeitszuſtände ein, als die Romantik, welche die Volkspoeſie rein als äſthetiſchen Genuß auskoſtete, aber in dem Volke ſelbſt nur eine ſchmutzige und verkommene Maſſe ſah. Die Gedanken dieſer Slawophilen kamen äußerlich tendenziös in den Dichtungen der Jaſykow, Chomjäkow (1804—1860), Brüder K. Akſakow (1817—1860) und J. Akſakow (1823—1868) und F. Tjuttſchew (1803—1863) zum Ausdruck.

In der Hinneigung zum Volke trafen die Slawophilen zuſammen mit den radikalen demokratiſchen Fortſchrittlern der vierziger Jahre, welche ſchwärmeriſch die ſocialiſtiſchen und kommuniſtiſchen Ideale Saint-Simons und Fouriers aufgenommen hatten und in inniger Verbindung mit der weſteuropäiſchen Bildung bleiben wollten und die herrſchenden Zuſtände in Staat und Geſellſchaft einer bitteren Kritik unterzogen. Der ruſſiſche Nihilismus wuchs ſpäter aus dieſem Boden hervor. Die in der Schule der deutſchen Philoſophie erzogenen Links-Hegelianer Alexander Herzen (1812—1870) und M. Bakuin (1814 bis 1876), der Sturmvogel des modernen politiſchen Anarchismus, ſowie W. Belinskij (1810—1848), „der Leſſing der Ruſſen“ formulierten die Ideen dieſes „jungen Rußland“. Belinskij ſtellte das Glaubensbekenntnis des Realismus auf. Er kämpfte gegen die äſthetiſche Romantik und wollte allein die Kunſt gelten laſſen, welche das geiſtige, ſociale und politiſche Leben der Zeit geſtaltete.

W. Belinskij.

Die naturaliſtiſche Dichtung der Ruſſen wurzelt in dem Boden des Slawophilentums, wie in dem des politiſch-ſocialen Radikalismus. Es fehlt daneben natürlich nicht an einer idealiſtiſch-äſthetiſchen Richtung, welche der Weiſe des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus huldigt. Der Romandichter, Dramatiker und Lyriker Alexej Tolſtoj (1817—1875), der Erzähler G. P. Danilewsky, die Lyriker A. Maikow (1821) und A. Fet vertreten ſie. Aber der Naturalismus beherrſcht die neue Kunſt Rußlands, und im Gewande dieſes ruſſiſchen Naturalismus dringt die ſlawiſche Poeſie zum erſtenmale nach Weſten vor und greift ſelbſtändig in

die Entwickelung der Weltlitteratur ein. Das deutet ſchon darauf hin, daß ſie zu einer individuellen Perſönlichkeit erſtarkt iſt, denn niemals hat die Litteratur eines Volkes auf eine andere Litteratur Einfluß geübt, wenn ſie nur eine nachahmende, nicht im innerſten Weſen eine national-eigentümliche war. Träger der romantiſchen Poeſie waren ausſchließlich Ariſtokraten von Geburt. Nur in der ariſtokratiſch-höfiſchen Welt war genug Bildung vorhanden, daß eine höhere Geiſtes-Litteratur daraus hervorgehen konnte. Der Übergang von der Romantik zum Naturalismus aber bedeutet auch eine geſellſchaftliche Verſchiebung. Die Bildung hatte weitere Kreiſe erobert und die Intelligenz ſich vorzugsweiſe in den mittleren Schichten des Volkes niedergelaſſen. Dieſe haben ganz anders ihre nationale Eigenart bewahrt. Die Dichter, welche aus ihnen hervorgehen, tragen ſie als etwas Selbſtverſtändliches in ſich. Und ſie kennen das Volk und ſein innerſtes Weſen. Die Kunſt einer neuen Geſellſchaft fordert das Wort. Sie hat Neues und Eigenes zu ſagen, neue und eigene Ideen und Empfindungen. Dieſe wollen erſt neu geprägt und gemünzt werden. Man muß mit eigenen Augen ſehen und beobachten, und ſo nimmt die Poeſie notwendig zuerſt naturaliſtiſchen Charakter an.

Die Urſachen, welche zur Entſtehung des weſteuropäiſchen Naturalismus führten, wirkten bedeutſam mit. Doch beſitzt der ruſſiſche Naturalismus auch eine eigene Note, und der Geiſt, aus dem dieſe Kunſt hervorging, hatte vieles an ſich, das gerade in der ſlawiſchen Seele auf Anklang ſtoßen mußte.

N. Gogol.

Nikolai Gogol (1809—1852), den Bahnbrecher des Naturalismus, muß man deshalb auch als den eigentlichen Begründer einer wirklich-nationalruſſiſchen Kunſt anſehen. Schon ſeine erſten Werke, die noch romantiſchen Charakter an ſich tragen, verraten einen ganz anderen Blick für das Volksweſentliche als die Dichtungen Puſchkins und Lermontows. Mit ſeinen Hauptſchöpfungen „Der Reviſor“ und „Tote Seelen“ bricht er dann in die Wege des zeitſchildernden, rein beobachtenden und zergliedernden Naturalismus um. Gogol gehört zu den pſychologiſch-rätſelvollſten Geſtalten der Weltlitteratur. Das Bild, das er von Rußland entwirft, iſt eine furchtbare Anklage. Er ſchlägt ein ſchrilles Hohngelächter an und ein dämoniſch finſterer Humor durchglüht ſeine Satire. Aber dieſe Satire wächſt nicht aus politiſch-freiheitlichen Tendenzen hervor,

Digitized by Google

ſondern aus einem abgrundtiefen Peſſimismus und zum Wahnſinn treibender Melancholie. Der ganze myſtiſche Drang der ruſſiſchen Volksſeele webt in ihm. Doch an den dunklen Wegen, die er ſchreitet, ſteht kein Ideal aufgerichtet. Dieſer Fataliſt iſt ein Getriebener, niemals ein Treibender, ein erlegter Vogel in der Hand des Jägers Schickſal, ein haarſcharfer Beobachter, der nicht mehr zu geiſtigen Zuſammenfaſſungen, zu Kompoſitionen gelangt. Gogol und Belinskij übten auf die ruſſiſche Jugend den bezwingendſten Einfluß aus, und die Häupter der „natürlichen Schule“ N. Nekraſſow (1822—1826), Ivan Turgenjew (1808—1883), Ivan A. Gontſcharow (geb. 1814), A. Piſſemskij (1820—1881), F. M. Doſtojewskij (1821—1881) und M. Saltykow (N. Schtſchedrin, geb. 1826) folgten ihnen. Der unglückliche Verlauf des Krimkrieges, der die ganze Verrottung der ruſſiſchen Zuſtände enthüllte, rief eine Anklagelitteratur hervor, die in den düſterſten Bildern ſchwelgte. In vielen Werken trat, wie bei N. G. Tſchernyſchewskij, ziemlich nackt der ſtofflich-tendenziöſe Schriftſteller-Realismus hervor, wie er von den nihiliſtiſchen Kritikern, Piſſarew u. a. gepredigt wurde. Die Beſſeren aber verloren die Kunſt nicht aus dem Auge. Ivan Turgenjew, der entſchiedenſte Weſteuropäer, der weichſte und zarteſte unter dieſen Poeten, vertritt einen eleganteren Realismus, der den düſterſten Bildern aus dem Wege geht. Aber auch ſeine Welt des Peſſimismus iſt voll von leidenden und gebrochenen Menſchen. Auch in den Schöpfungen des volkstümlichſten ruſſiſchen Dramatikers A. N. Oſtrowskijs (1824—1866), der das bürgerliche Familienleben als kundigſter Sittenſchilderer dargeſtellt hat, bei N. Potjehin, dem Verfaſſer der „Schlinge des Schickſals“, der größeres Gewicht auf die pſychologiſche Zergliederung legt, ſtehen wir mehr im Bannkreis deſſen, was man heute Realismus nennt, als des ſogenannten Naturalismus. Die Grenzen ſind natürlich ſehr ſchwankend und zerfließend. Gontſcharows geiſtiger Horizont iſt ein enger und beſchränkter, und ſeine auf ſaubere Charakterzeichnung ausgehende Genrekunſt hält ſich ganz an die bloße

Gontſcharow.

Wiedergabe des ruſſiſchen Geſellſchaftslebens; noch weniger kümmert ſich Piſſemskij um alles, was Idee heißt; herber, trockener und nüchterner als jener, in tiefere ſociale Schichten hinabſteigend, zeichnet er in ſeinen Romanen wie in einem Protokoll die Zuſtände und Sitten des Volkes auf. Nach Tolſtoj der ideal-vertiefteſte Dichter des ruſſiſchen Naturalismus iſt F. M. Doſtojewskij. Seine wildfinſtere, herbe Phantaſie ſchwelgt im Grauſigen und Schrecklichen, und die eindringliche Zergliederung krankhafter Seelenzuſtände macht ſeine Leidenſchaft aus. Nekraſſow, der Lyriker der natürlichen Schule, ſtellt Bilder des ſocialen Lebens dar und ſtößt den Schmerzensſchrei des unterdrückten Volkes aus. Am großartigſten und umfaſſendſten jedoch kommt das ganze Weſen der neuen ruſſiſchen Poeſie in den Werken des Grafen Leo Tolſtoj zur Erſcheinung, nach der geiſtigen wie nach der rein künſtleriſchen Seite hin. Wohl tritt uns die ſlawiſche Kunſt hier erſt in einer einzelnen Phaſe entgegen, die keine weiteſt gehenden, allgemeinſten Schlüſſe erlaubt, und manche kennzeichnende Eigentümlichkeit kommt vielleicht nur auf die Rechnung des naturaliſtiſchen Stiles. Aber vieles ſcheint doch wieder Endgiltiges und Tiefwurzelndes zu ſein. Die myſtiſche Verſunkenheit in der Betrachtung der ganzen Erſcheinungswelt, die liebevolle Beobachtung der Dinge, die ſich nicht genug thun kann in der Wiedergabe aller kleinen und feinen Wirklichkeitszüge, die ſubtile und tief eindringliche Schilderung und Malerei aller Realitäten und auch das Gemütsinnerliche teilt der Ruſſe mit dem Germanen. Und vielleicht iſt dieſer Geiſt noch innerlicher und intimer bei dem Erſteren ausgebildet im Sinne einer gewiſſen Weiblichkeit und Weichlichkeit. Wie das Kind an den Buſen der Erzeugerin und Ernährerin ſchmiegt ſich der Ruſſe an das „Mütterchen Erde“ an. Und er iſt ganz Hingabe, ganz Paſſivität. Das aber unterſcheidet ihn

Turgenjew.

Digitized by Google

von dem aktiven, willensſtarken, kräftigen Germanen, der ſich ſelber ſein Leben zimmern und bauen will. Für das Ohr der Slawophilen beſitzt kaum ein anderes Wort einen ſo ſchlechten Klang, wie das Wort Individualismus. Mit Recht ſehen ſie darin den eigentlichen Sinn der verhaßten weſtlichen Kultur verkörpert. Und vielleicht mit gleichem Recht erklären ſie, daß in der ſlawiſchen Seele kein Raum für dieſen Begriff vorhanden ſei. Aus dieſem Mangel an Eigen- und Einzelperſön-

F. M. Doſtojewskij.

lichkeit und an aktiver Männlichkeit, aus dieſem Vorwalten weiblich-weichlichen und paſſiven Weſens kann man ſehr wohl die ganze Beſonderheit der neuen ruſſiſchen Poeſie erklären. Ihre Schwermütigkeit und ſchwarze Melancholie, der ganze wilddüſtere Peſſimismus hängen damit zuſammen und ſind weniger, wie bei Gogol, aus der Erbitterung und dem Schmerz über die öffentlichen Zuſtände zu erklären, als aus einer letzten ewigen Grundſtimmung der ſlawiſchen Seele heraus. Aſiatiſche Elemente ſtecken in ihr, ſtarke Elemente eines aſiatiſchen Quietismus und Fatalismus, eng verſchwiſtert mit denen des Peſſimismus und Fatalismus. Das Hoffnungs-

loſe und Verzweifelnde, das daraus geboren wird, führt einerſeits geraden Weges zum Nihilismus hin, zu einer Vernichtungs- und Zerſtörungsluſt, die nicht die Fähigkeit beſitzt, höhere Ideale zu träumen, die ſchlechte Welt durch eine beſſere zu erſetzen. Dieſer Peſſimismus und Quietismus von

Ник. Некрасов

Nekraſſow.

paſſiv-weiblichem, nicht von aktiv-männlichem Weſen, zäh im Widerſtand, unfähig des Angriffes, fördert alle Schlauheiten und Verſchlagenheiten, Ränke und Liſte des Charakters, Sklavenpfiffigkeiten und Weiberverſchmitztheiten. Und dabei auch das Blutdürſtig-Grauſame und Brutale, die Luſt am Schrecklich-Leidenden, an körperlichen und ſeeliſchen Folterqualen, denen die ruſſiſche Poeſie mit auffälliger Neigung nachgeht: in den Schöpfungen

Digitized by Google

Gogols und Doſtojewski's ſowohl, wie in denen Tolſtojs. Voll iſt davon die ruſſiſche Geſchichte, voll das ruſſiſche Volksleben, voll die echt proletariſche Erzählungslitteratur der N. Pomjalowskij (1837—1863), der uns das furchtbare Leben in den geiſtlichen Seminaren Rußlands geſchildert hat, der Gljeb Uſjpenskij und anderer. Daneben aber konnte auch

Leo Tolſtoj.

keine andere europäiſche Raſſe mit ſo großer Schwärmerei und Innigkeit die altruiſtiſch-kommuniſtiſchen Ideale ausbauen, wie der Ruſſe, der in ſeiner Geringſchätzung des Individualitätsprincipes eben am wenigſten dazu gelangt, auf ſein Ich zu bauen und zu vertrauen. In einer uns faſt krankhaft-anmutenden Zartheit und Feinheit erſcheinen dieſe altruiſtiſchen Empfindungen bei Doſtojewskij, Tolſtoj und dem ſchwärmeriſch-milden,

mystischen Symboliker W. Garschin ausgebildet. Und sie gipfeln in der neuen Verkündigung und Predigt der Ideen des Urchristentums, die keiner mit größerer Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit in unserer Zeit vorgetragen hat, als wiederum der Russe Leo Tolstoj. Dem West-Europäer ist es vielfach zu Mute, als tauchte er noch einmal in die Welt des Mittelalters zurück, als bei uns noch die Seele wie gebunden dalag und des lebendigen Ichgefühls ermangelte, welches erst das Jahrhundert der Renaissance aus seinem Schlafe erweckte. Spitalluft umweht diese russische Kultur und Litteratur, und im Leben der Bücher wie in dem des Volkes stößt man immer wieder auf all die Heiligen und die Narren, die uns aus unserer alten Geschichte so wohl vertraut sind: die Asketen und Selbstpeiniger, Büßer und Bußprediger, die Kranken und Leidenden, unter der Last der Sünde Seufzenden, die Epileptiker, Hysteriker, Visionäre und Mysticisten, die irrsinnigen Schwärmer und die grundgütig edel-mitleidigen Menschenseelen. Der große Überschuß an objektivem Sinn, der Mangel an Individualismus und Subjektivität erklärt aber auch die künstlerische Form der russischen Poesie, das Massige, Breit- und Weitausholende, wie ein asiatischer Tempel mit einer erdrückenden Fülle von Kleinskulpturarbeit und Arabesken Überladene der Romane, die uns vielfach als kompositionslos und ganz formlos erscheinen (Tolstojs „Krieg und Frieden“, Gogols „Tote Seelen“). Eigenarten stecken genug in dieser Litteratur, und wir müssen abwarten, wie sie sich weiter in Zukunft ausgestalten werden.

Ausblick.

Wie das 17. Jahrhundert die Weltanſchauung des 16. Jahrhunderts kritiſiert und bekämpft, erweitert und umgeformt hatte und zuletzt eine neue Idealwelt ſich aufbaute, wie die Periode der Aufklärung der Humanitätsideen und des erwachenden Demokratismus wiederum den Geiſt des 17. Jahrhunderts auflöſte und zu beſſeren und tieferen Erkenntniſſen, zu höheren Zielen vordrang: ſo hat auch unſer Jahrhundert einen neuen Menſchen allmählich wachſen und werden laſſen, dem es mehr und mehr zum Bewußtſein kam, daß von den ererbten Beſitztümern der letztvorhergegangenen Menſchheitsbildung viele der Roſt zerfreſſen hat. Was den Voltaire und Rouſſeau, den Goethe und Schiller ein ſicherer Glaube, eine innerlichſt empfundene unerſchütterliche Wahrheit ſchien, hat er bezweifeln und verneinen gelernt. Qualvolle Unruhe und Schmerz ergriff ihn, als er deſſen zuerſt ſich bewußt ward. Von einer troſtloſen Leere fühlt er ſich umgeben, hoffnungslos ſeufzt er nach einem neuen Glauben, und der Peſſimismus legt ſich auf die Seele aller Denkenden und Wiſſenden, jener Peſſimismus, der uns in tauſend Stimmen aus dieſem Jahrhundert entgegenſchreit. Doch ſchon ſchleppt man auch Stein auf Stein zum Aufbau einer neuen Weltanſchauung zuſammen, die wiederum den Anſpruch auf Wahrheit erhebt. Und immer klarer und ſchärfer treten die Formen des neuen Gebäudes hervor. Mehr und mehr Bekenner erblicken in ihm den Tempel der Zukunft. Die idealiſtiſch-humanitäre Weltanſchauung des 18. Jahrhunderts wird von einer materialiſtiſch-naturaliſtiſchen abgelöſt, die ihre Kraft aus den neuen Erkenntniſſen der Naturwiſſenſchaften zieht. Darwin beherrſcht das Jahrhundert, wie Newton das 17. beherrſchte.

In der Poesie spiegelt sich dieses Bild in allen Zügen klar und deutlich wieder. Mit dem allmählichen Zerfall der idealistisch-humanitären Weltanschauung verliert auch die Kunst dieses Geistes an innerer Wesenheit. Die Seele entweicht und die leeren Formen bleiben zurück. Es wächst daneben eine Poesie der neuen materialistisch-naturalistischen Weltanschauung heran, die sich mehr und mehr mit Inhalt füllt und neue Formen hervorbringt. Vier große Wege führen durch die Poesie dieses Jahrhunderts dahin. Auf dem einen schreitet die alte Kunst weiter, die Kunst der anerkannten Ideen, der festgewurzelten Anschauungen und Formen, das Epigonentum, in mehr und mehr erstarrender „schöner" Form, mehr und mehr verblassend zum Akademicismus und Konventionalismus. Einen zweiten Weg schlägt die tendenziöse Schriftstellerdichtung ein. Ihr Wesen ist Prosa, und sie zertrümmert das künstlerische Gefäß. Sie sucht sich in den neuen Ideen zurechtzufinden, redet und streitet über sie und giebt eine verständige Betrachtung der Welt dieses Jahrhunderts. Beide Wege sind die betretensten, beide Schulen werden von dem großen Publikum am besten verstanden. Das geringste Verständnis hingegen finden die reinen Ästheticisten, die subtilsten und intimsten Kunstempfinder, welche das Wesen der dichterisch-sinnlichen Gestaltung vor allem ins Auge fassen. Die deutsche Romantik erzeugt diesen um das Geistig-Ideelle unbekümmerteren in dem Zauber des Tones, des Rhythmus und der bloßen Phantasiebilder schwelgenden Elementarästheticismus, der weiter durch die Coleridge, Poe, Gautier, Baudelaire und den zeitgenössischen sogenannten Symbolismus ausgebildet wird. Er ringt nach neuer Form, nach einem verfeinerten und lebendigeren Unmittelbarkeitsausdruck für die innere Anschauungs- und Empfindungswelt, der auch die feinsten Regungen und Bewegungen wiedergeben soll. Er wirkt dem Prosageist der Zeit entgegen, dem Verfall des sicheren künstlerischen Gefühls, den jene beiden ersten Schulen bewirken. Inmitten der Wege des tendenziösen Realismus und des Ästheticismus, mit beiden verbunden, führt dann eine Straße, welche in den eigentlichen modernen Naturalismus ausläuft. „Die Objektiven" stellen sich von vornherein auf den Boden der modernen Naturwissenschaft. Sie wollen die Welt aus neuer Betrachtung erst wieder erkennen lernen, sie mit eigenen Augen beobachten und die Zusammenhänge der Dinge untersuchen, Außen- und Innenleben scharf zergliedern. Dieser objektive Realismus bildet, wo der tendenziöse Realismus redet. Doch mannigfach sind die Übergänge, die von einem Wege zum anderen hinführen.

Seit den siebziger und achtziger Jahren vollzog sich ein entscheidender Fortschritt in der Entwickelung. Jene beiden ersten Schulen verlieren an Bedeutung und schwinden mehr und mehr zusammen. Die dichterische Schöpfungskraft ist in einem entschiedenen Aufschwung begriffen, und die Poesie, welche jahrzehntelang nur eine Aschenbrödelrolle spielte, tritt wieder

in den Vordergrund des allgemeinen Kulturlebens. Der objektive Naturalismus hat zunächſt auf der ganzen Linie geſiegt, und neben ihm wuchs der reine Äſtheticismus zu großer Kraft heran. Die Kunſt der Hebbel und Ludwig, Balzacs und der Balzacſchule (Flaubert, Zola), der Ibſen und der ruſſiſchen Natürlichkeitsſchule Doſtojewskij's, Tolſtoj's, aber auch der Äſtheticismus der deutſchen Romantiker, Poe's und Baudelaire's ſtehen an den Eingangspforten zur Kunſt der augenblicklichen Gegenwart. Sie bedeuten für dieſe, was die Diderot, Leſſing und Rouſſeau, die engliſchen Romanſchriftſteller Fielding, Goldſmith, was Macpherſon für das 18. Jahrhundert bedeuten. Dennoch fehlt augenſcheinlich der letzte große Zuſammenſchluß, den damals der deutſche Klaſſicismus brachte und den jede Entwickelung bedingt: eine Kunſt der harmoniſchen Vereinigung des ganzen geiſtigen und künſtleriſchen Weſens der neuen Zeit, der großen, idealen, aufbauenden Kraft, die aus einer allgebildeten, reichen und großen Subjektivität hervorgeht. Dieſer Subjektivität entzog ſich der objektive Realismus von vornherein. Von vornherein wollte er nur erkennen und verzichtete auf die Idealbildung. Daher ſtammt bei dem modernen Naturalismus das Streben, bloße Materialien aufeinanderzuhäufen, das Dumpfe, Laſtende, Zerſplitterte und Mürriſche ſeines Weſens. Er geſtaltet die materialiſtiſch-naturaliſtiſche Weltauffaſſung nicht bloß redend, ſondern aus dem Inneren heraus künſtleriſch bildend; aber er fühlt ſie wie ein Druck auf ſich liegen. Er ſteht nicht über, ſondern unter ihr. Die mannigfachen peſſimiſtiſchen Elemente, die in ihr ſtecken, hat er vor allem hervorgekehrt und ſchwelgt in Entſetzlichkeitsbildern. Das Ringen nach einer idealbildenden Kunſt, nach einer freien überlegenen Subjektivität, in welchem das Weſen der neuen zukünftigen Entwickelungsphaſe begründet liegen dürfte, tritt jedoch auch bei dem objektiven Naturalismus ſchon dumpf und ahnungsvoll hervor. Am leidenſchaftlichſten ſuchten Ibſen und Tolſtoj nach einer großen Löſung. Ibſen, der am tiefſten die Zwieſpälte des Daſeins in der Auffaſſung der modernen Weltauffaſſung empfindet, kommt aber nur zu fortwährenden Frageſtellungen und verwirft heute, was er geſtern verkündigte. Tolſtoj zerhaut den Knoten. Als echter Slawe ſchlägt er den Individualismus in Trümmern, weiß nur etwas von einem altruiſtiſchen Leben in der Gattung und kommt zurück auf das Ideal des Urchriſtentums. Als dritter erſchien der Dichterphiloſoph Friedrich Nietzſche, Tolſtoj's entſchiedenſter Antipode, der ihn verneint, wie die dionyſiſch-heidniſche Renaiſſance das asketiſch-chriſtliche Mittelalter verneinte, der letzte Hellene, der letzte große klaſſiſche Philolog vom Zuſchnitt der alten italieniſchen Humaniſten und wie dieſe ein Stil- und Formfanatiker. Berauſchende Farben umglühen eine nicht gerade neue Gedankenwelt, die romantiſchen Geiſtes Vergangenheitsideen wieder erneuert. Als Hellene, als klaſſiſcher Philologe blieb Nietzſche mit ſeiner geiſtigen Entwickelung in der Renaiſſance ſtecken. Er verſteht nicht

den Fortschritt in der Bewegung des 18. Jahrhunderts und er kannte nicht die Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts. Er geht nicht über die moderne materialistisch-naturalistische Weltanschauung hinaus, sondern bleibt als Zeitgenosse Cäsar Borgia's, Machiavelli's und Montaigne's um geraume Zeit hinter ihr zurück. Er erneuert die leicht faßlichen und bequemen Ideale des romanischen Renaissance-Individualismus, aber die Entwickelung ging darüber hinweg und der Geist der Zukunft steigt nicht aus Gräbern hervor.

Noch fühlt sich das augenblicklich wirkende und schaffende Dichtergeschlecht allzu befangen vom Wort und von der Gestaltung der alten Siebzigjährigen, noch ist es ihm nicht genug zum Bewußtsein gekommen, daß es über die Ibsen, Tolstoj und Zola, doch auch über den reinen Ästheticismus hinaus gelangen muß. Zolaistische, Tolstoj'sche, Ibsen'sche, Nietzsche'sche Elemente und die des ästhetischen Romanticismus schwimmen in der jungfranzösischen Dichtung ineinander. Und noch immer sucht eine Poesie der Verzweiflung, der inneren Freudlosigkeit, der Angst und des Entsetzens, des Schmerzes über das Elend des Lebens und der Zeit Zuflucht in raffinierten Lebemannsgenüssen. Die „dekadente Poesie" fühlt sich aristokratisch und verachtet die dumpfe Menge und deren Leiden und Kämpfe. Sie zieht sich ins „Chambre separée" zurück und schließt die Vorhänge zu. Aus der Frivolität verfällt sie in den Cynismus und in alle tollen Geberden des Satanismus; der Satanismus aber empfindet plötzlich Sehnsucht nach Weihrauch und Kindergebet, nach Visionen und Wundern, nach frommgläubigem Katholicismus, und der Sexualismus offenbart wieder seine alten Zusammenhänge mit dem Mysticismus. So geht die naturalistische, cynisch-ästheticistische, blasphemische Lyrik Jean Richepins (1849) über in die satanisch-mystische, romantisch-ästheticistische Paul Verlaine's (1844—1895); die symbolistische Klangpoesie Stephan Mallarmés (1842) sucht bei Regnier und René Ghil nach festerem und geistigerem Inhalt. Der Belgier M. Maeterlinck bringt mit der ganzen Virtuosität und Unmittelbarkeit des reinen Ästheticismus eine Poesie der Traumangstphantasien zur dramatischen Darstellung. Aber der Roman steht auch jetzt noch im Vordergrund. Der feinere und sensitivere Guy de Maupassant (1850—1894) verhält sich zu Zola, wie Musset zu Victor Hugo. Joris Karl Huysmans (1848) geht aus dem Lager Zola's in das der Dekadenten über, und Paul Bourget (1852) spürt der „modernen Seele" und allen Nervosität eines „Verfallstypus" in den dunkelsten Gängen und Verwickelungen nach. Freilich wird der Künstler dabei vielfach zum referierenden Schriftsteller. Der Roman des Schweizers Edouard Rod trägt mehr den Charakter des Zola'schen Positivismus, während bei Oktave Mirbeau Tolstoj'sche Einflüsse durchschlagen.

Von den jüngeren Italienern hat Gabriele d'Annunzio (1863), wie die meisten dieser Franzosen ein raffinierter Stilkünstler, die Empfin-

dungen und Gestalten der Dekadencepoesie elegant und weichlich für den Geschmack des großen Publikums zugerichtet, in England Oskar Wilde sie am charakteristischsten dargestellt, während unter den jüngeren Nordgermanen in letzter Zeit der Norweger Knut Hamsun und der rokokoelegante Däne Peter Nansen am bedeutsamsten hervorgetreten sind.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß der Geist der ideal-humanitären Poesie des 18. Jahrhunderts, der bei uns in der Goethe-Schillerperiode seine großartigste Ausgestaltung erfuhr, in Deutschland auch am längsten in Kraft erhalten blieb und die nachfolgende Dichtung mit seinen Zaubern gefangen hielt. So wie die Kunst des alten, des Pseudoklassicismus, die in erster Linie französische Rassenkunst war, am spätesten in Frankreich auslosch.

Erst im Beginn der achtziger Jahre wird auch unsere Litteratur in einen mit leidenschaftlicher Heftigkeit geführten Kampf zwischen Alten und Jungen hineingerissen, wie er stets mit neuen Entwickelungen verknüpft war. Es wiederholen sich die Scenen, welche die Sturm- und Drangperiode des vorigen Jahrhunderts bot, hier und dort fielen die bösen Worte, die fünfzig Jahre früher in Frankreich zwischen den Klassicisten und Romantikern ausgetauscht wurden. Schroffer als in den übrigen Litteraturen stießen bei uns die Gegensätze aufeinander. Die erste entschiedene Absage an die konventionelle eklektische Litteratur der letzten Jahrzehnte und weiter hin an den antikisierenden Formalismus der Weimarer und ihrer Epigonen, sowie an die rhetorische oder feuilletonistische Seichtheit des herrschenden Romanismus ging von den Brüdern Heinrich und Julius Hart aus. Sie veröffentlichten kein bestimmtes, Schule begründendes Programm: es müßte denn die Hoffnung auf eine Poesie von germanischer Urwüchsigkeit, der Glaube an eine neue Poesie voll lebendiger Subjektivität in Form und Gehalt, voll neuer Ideen und Weltempfindungen ein Programm sein. Eine Herzenssache aber war es ihnen, die Geister und Gemüter aufzurütteln, in ihnen die Zuversicht auf eine neue Zeit geistiger Helle, freudigen Lebens, flut- und quellfrischer Poesie, farbenfroher Kunst zu wecken und zu stärken. In seinem Epencyklus „Das Lied der Menschheit“ ringt Heinrich Hart nach einer neuen epischen Technik und sucht die Ideale der modernen Weltanschauung in künstlerische Gestalt umzusetzen. Er unternimmt es auf dem Hintergrund eines reichen und großen Naturlebens, den Emporgang der Menschheit durch rein dichterische Mittel darzustellen, die menschliche Wesenheit in ihrer „representative mens“ zu erfassen und poetisch den Einklang zwischen Individualismus und Gemeinschaftstrieb, das Verhältnis zwischen Mensch und Menschheit zu finden. Der ausländische Naturalismus drang zu gleicher Zeit in die Litteratur ein, am nachdrücklichsten von dem urwüchsigen und kernigen M. G. Conrad verkündigt, der als Waffengänger Zola's der Philisterei und Prüderie in die Flanken fiel. Der Zolaismus, dem sich

mannigfache Elemente des ruſſiſchen Naturalismus zugeſellten, hatte bald, auch getragen von den ſocialiſtiſchen Beſtrebungen und der proletariſchen Bewegung der Zeit, breiten Boden gewonnen und erſchien in dem Berliner Arbeiterroman Max Kretzers und in den Proſawerken des vielfach ſchillernden, eklekticiſtiſchen Karl Bleibtreu am ſchärfſten ausgeprägt. In den Werken des letzteren iſt er gemiſcht mit den typiſchen, kraftgenialiſchen Verzerrungen des „Sturmes und Dranges“ und mit Byron'ſch-Viktor Hugo'ſcher Romantik, ja ſelbſt mit Nachahmungen Julius Wolffs. Die Lyrik ſtand zunächſt im Vordergrund des künſtleriſchen Schaffens. Abſeits der kritiſchen Kämpfe, unbekümmert um alle Tendenzen und den Streit der Zeit, ſchuf Detlev von Liliencron ſeine heide- und waldfriſchen Gedichte von echt germaniſchem Naturalismus und urſprünglich deutſchem Stammescharakter, voll eigenartiger und neuer künſtleriſcher Anſchauungswerte. Überhaupt entwickelte ſich die Lyrik und Versdichtung unbeeinflußt von den fremden Litteraturen: zuerſt eine neue Großſtadtpoeſie realiſtiſchen Inhalts und ſocialen Geiſtes von Arno Holz, Karl Henckell, John Henry Mackay, dem pathosmächtigen Otto Ernſt, Bruno Wille u. a. am nachdrücklichſten vertreten. Die deklamatoriſch-rhetoriſch politiſch-ſociale Tendenzlyrik der vierziger Jahre verließ hier den Boden der nüchternen und kalten Abſtraktionen und bereicherte ſich mit einer reicheren Fülle künſtleriſcher Anſchauungswerte und unmittelbarer ſinnlicher Erſcheinungen, mit Bildern, Geſtalten und Handlungen, welche ſie aus den unmittelbaren Eindrücken eines neuen weltſtädtiſchen Lebens gewann, das ſich in Deutſchland erſt nach der völligen Überwindung der alten Kleinſtaaterei entwickeln konnte. Schwärmeriſch-idealiſtiſch, gefühlstrunken kommt die Henckell'ſche Lyrik, die Mackay'ſche grübleriſcher und gedanklicher; dieſer Dichter iſt eine Art lyriſcher Balzac, der mit äußerlicher Gelaſſenheit und eherner Objektivität, doch innerlich voller Erregung und voller Mitleid, auf die Dinge ſtarrt und in die eigentlichen ſocialen Probleme der Zeit eindringt. Auf dem Wege Liliencrons erſchienen dann um einiges ſpäter Guſtav Falke und Otto Julius Bierbaum, von jener reineren künſtleriſchen Naivetät, der es mehr um die Kunſt als um das Geiſtige zu thun iſt. Naturaliſtiſches Weſen miſchte ſich bei dem letzteren mit Anklängen an den äſthetiſchen Romanticismus. Richard Dehmel, einer der ſuchendſten Geiſter, ergriffen von der ganzen Unruhe der Zeit, ſteckt voller Dunkelheiten und Gongorismen, und kommt als ein neuer „Engel der Finſternis“. Grübleriſche Gedanklichkeit zeichnet ihn aus, während er ſich nach einer anderen Seite hin mit dem Satanismus und Sexualismus der Franzoſen berührt. Dehmels Naivetäten ſind niemals naiv, und ſeinen Gegenſatz bildet das heitere und frohe Weltkind Otto Erich Hartleben, deſſen graziöſe Rokokoliebespoeſie aus unmittelbarer friſcher Sinnlichkeit hervorgeht, ſei es nun, daß ſie in lyriſchen Gedichten oder in Proſaſkizzen niedergelegt

iſt. Er iſt unter den „Modernen“ der echteſte Sproß aus dem Blute der Boccaccio, doch dabei nicht ohne Ernſt und Nachdenklichkeit und ergriffen von den geiſtigen und ſocialen Problemen der Zeit.

Auf den Zolaismus folgte der Ibſenkultus, der zuerſt in Berlin, namentlich von Otto Brahm und Paul Schlenther kritiſch vertreten wurde. Und das deutſche Drama nahm wieder eine ganz neue Geſtalt an. Wohl ließ es ſich von Zola, Ibſen und Tolſtoj ſtark beeinfluſſen, aber die naturaliſtiſche Äſthetik beſitzt den großen Vorteil, daß ſie den Künſtler immer wieder vom Buch weg auf die Natur und die eigene Beobachtung verweiſt. Mit ſeinen Wurzeln ruhte zudem dieſer ausländiſche Naturalismus, wie wir geſehen haben, im Boden der großen und typiſch germaniſchen Kunſtbewegung, die im 18. Jahrhundert anhebt und ging ſchließlich wieder auf die Zeit des Sturmes und Dranges zurück. So fand ſich das deutſche Drama nur von neuem zu ſich ſelbſt hin, warf nur die Elemente der helleniſchen und romaniſchen Technik jäh über Bord. Es erſtand ein Drama, das viele Züge mit dem aus den Tagen des jungen Goethe gemeinſam hat. Der kluge und nüchtern-verſtändige Arno Holz, ein Formtechniker vor allem, „erfand“ den neuen Dialog der peinlichſten Wirklichkeitsnachahmung, der jede Schwingung des Tones wiedergeben möchte. Freilich nur nach der rein äſthetiſchen Seite hin ſtellte ſich das Drama ganz auf eigene Füße, während es mit ſeinem Geiſt und ſeiner Weltanſchauung in dem niederdrückenden peſſimiſtiſchen Naturalismus der Franzoſen, Ruſſen und Norweger befangen blieb und fürs erſte nur die Ideen weiter geſtaltete, die ſchon bei Zola, Ibſen und Tolſtoj Ausdruck gefunden hatten. Aus den gleichen Gedanken, Stimmungen und Anſchauungen heraus erwuchs eine Kunſt, welche die typiſchen Charakterzüge des modernen allgemein-europäiſchen Naturalismus trug, aber aus ſelbſtändig ſchauenden künſtleriſchen Geiſtern hervorging. Auch dieſes deutſche Drama, ſo reich es iſt an objektiven Werten, an einer Fülle neuer und eigenartiger Bilder, ebenſo arm iſt es an Subjektivität. Es wird erdrückt von der Maſſe des Beobachtungsmaterials, die es anhäuft, es beſitzt noch keine klare ideen- und idealbildende Kraft und kann bei dieſer geiſtigen Formloſigkeit auch keine Kompoſitionen ſchaffen. Im innerſten Weſen trägt es ebenſowenig, wie das Goethe'ſche Schauſpiel, einen eigentlich dramatiſchen Lebensnerv und iſt mehr Zuſtands- und Situationsſchilderung, mehr maleriſch-beſchreibender Natur, als daß es ſich entwickelnde Geſtalten darzuſtellen vermöchte. Am typiſchſten erſcheint es in den durch Reichhaltigkeit individueller Charakteriſtik und fein ausgetiftelter Lebensſchilderung ausgezeichneten Dramen Gerhard Hauptmanns, der den mächtigſten epiſchen Zug beſitzt und mit kecker Hand in die ſocialen Kämpfe der Gegenwart eingriff und erſchütternde Bilder proletariſchen Elendslebens darſtellte. Doch auch bei ihm und noch mehr bei den übrigen Dramatikern überwiegt der familiäre und idylliſche

Charakter, eine Idyllik freilich von sehr düster-tragischer Färbung und von politisch-socialen und moralisch-revolutionären Elementen vielfach durchsetzt: So bei Max Halbe, einem feinen lyrischen Stimmungskünstler, der in seinen Schauspielen „Eisgang" und „Jugend" mit eigentümlichen Reizen das märzknospenhafte Wesen der Zeit, das scheue Ahnen neuer aus den socialen und moralischen Gärungen sich emporarbeitender Ideale, erste reifende Sinnlichkeit und erste reifende Weltanschauung dargestellt hat, — so bei Arthur Schnitzler, Max Dreyer und auch bei der Münchener Poetin Ernst Rosmer, bei der allerdings schon die Iffland'sche Kaffeeidyllik ganz die Oberhand gewonnen hat. Der Naturalismus der Außenschilderung herrscht hier vor, während Johannes Schlaf am tiefsten in das Dämonisch-Psychologische scharf zergliedernd eindringt und in seinem „Meister Oelze" das Drama schuf, welches neben den Hauptmann'schen „Webern" das naturalistische Schauspiel am tiefsten und charakteristischsten verkörpert. Auch bei Cäsar Flaischle liegt der Schwerpunkt auf der Seelenanalyse. Die breitesten Massen-Erfolge aber trug Hermann Sudermann davon; freilich ist das naturalistische Bekenntnis bei ihm kein künstlerisches. Er entnimmt dem Naturalismus nur einiges Stoffliche und Tendenziöse, mit dem er seine Kunst der spannenden Erzählung und Unterhaltung ziemlich äußerlich aufputzt. Zu Hauptmann verhält er sich wie in Frankreich ein Georges Ohnet zu Zola. Er ist darum auch als Romanschriftsteller von den Jüngeren der Gelesenste. Ein reines künstlerisches Gewissen schlägt in unserem Romane noch immer nicht. Auch der naturalistische Roman, wenn man ihn so nennen darf, der Roman der Heinz Tovote, Felix Holländer u. s. w. geht vor allem auf die Unterhaltung aus. Er ist wie früher wesentlich Liebes- und Gesellschaftsroman, doch suchte Wilhelm Bölsche nach einem weiten geistigen Gesichtskreis, nach der Exaktheit und Fülle der Zola'schen Schilderung, und auch Walter Siegfried und Wilhelm Hegeler strebten in ihren Erzählungen nach den feineren ästhetischen Werten, die bereits im Drama und in der Versdichtung zur Geltung gelangten.

Bei den Reichsdeutschen herrscht das Herbere und Düstere vor, das Socialistisch-Tendenziöse, das Streitbare und Kampflustige. Das kapuanische Österreich hat mit nicht so vielen Kräften in die jüngste Bewegung eingegriffen. Es bringt vor allem die Note der französischen Dekadence zu Gehör, welche Hermann Bahr zuerst vernehmen ließ. Bahr hat den neuen Prosastil vielfach beeinflußt, während die intime Lyrik Loris' am meisten blutsverwandt ist mit der der Pariser Symbolistenschule und in ahnungsvollen Klängen und Symbolen schwelgt. Ganz vereinzelt für sich steht die barock-humoristische, allegorische Phantastik des Norddeutschen Paul Scheerbarts, bei dem der reine Ästheticismus und die Atelierlaune auf den Gipfel getrieben erscheinen.

Seit den achtziger Jahren fühlten ſich bei uns die Geiſter vor allem entfeſſelt und losgelöſt von Überlieferungen und Regeln, hineingeſtoßen in ein unruhiges Meer von Fragen und Zweifeln. So viel Gemeinſames das junge Geſchlecht miteinander gemeinſam hat, ſo platzen auch wieder die ſchroffſten Gegenſätze aufeinander, und unter der Fahne des „Naturalismus" begegnen ſich, wie zu Beginn dieſes Jahrhunderts im Zeichen der Romantik, die mannigfachſten Individualitäten, welche von den verſchiedenſten Seiten her zuſammenkommen und ſowohl in Fragen des künſtleriſchen Stiles wie der Weltanſchauung weit auseinandergehen. Allgemein iſt nur ein lebendiges Ringen nach einer Neugeſtaltung und Neuentwickelung der Kunſt, an welcher auch diejenigen jüngeren Poeten teilnehmen, welche ſich dem eigentlichen Naturalismus ferner hielten, den Geiſt der alten ideal-humanitären Kunſt treuer bewahrten und von dieſem Boden aus die neue Wahrheit und neue Natur ebenſogut zu erreichen glaubten wie die anderen und den Zolaismus und Ibſenismus mit Recht nicht höher ſtellten als die Goethe- und Shakeſpearenachahmung. Die ſtark ausgeprägten Neigungen nach formaler Schönheit, welche bei den letzten Goetheſchülern, bei Gottfried Keller, C. F. Meyer und anderen noch kraftvoll vorgeherrſcht hatten, verbunden mit den Beſtrebungen nach einer geiſtig-idealen Weltanſchauung finden hier ihre Fortſetzung und Weiterentwickelung. Dieſe äſthetiſch-idealiſtiſche Richtung verfolgten unter anderem der reiche und umfaſſende Wolfgang Kirchbach, der als einer der Früheſten in den Kampf der Jungen gegen die Alten mit eingegriffen hatte, und der ihm naheſtehende feinſinnige Ferdinand Avenarius, der wie jener auf die Ideen größeres Gewicht legt, als die meiſten Naturaliſten es thun, Maurice Reinhold von Stern, ein Lyriker von Matthiſon-Art, der Schweizer Karl Spitteler, Fritz Lienhard, der mehr von deutſch-nationaler Geſinnung und Tendenz als vom Boden deutſch-nationaler Kunſt ausgeht, und andere. Auch Hanns von Gumppenberg gehört vielleicht mehr zu dieſer Gruppe als zu der der Naturaliſten. Er beſitzt große und originelle Ideen, während die äſthetiſch-ſinnliche Erſcheinung im Verhältnis dazu noch etwas Trockenes und Verkümmertes an ſich hat. Noch ſtehen die Männer dieſes Geſchlechts mitten im Strom der Entwickelungen und Umformungen, ihre Perſönlichkeit iſt keine abgeſchloſſene, und man weiß nicht, was ſie an letztem und reichſtem Inhalt in ſich bergen: daher ſetzt die geſchichtliche Kritik hier aus und verzichtet auf eine eigentliche Beurteilung der neuen Bewegung. Denn noch läßt ſich nicht deutlich erkennen, ob ſie ſtecken bleibt in den Bekenntniſſen des objektiven Naturalismus und der äſthetiſierenden Dekadenten- und Symboliſtenſchule, oder ob ſie nicht vielmehr von Anfang an, wie auch von Anfang an verſchiedenfach betont wurde, den Geiſt und die Formen dieſer Kunſtrichtungen zu überwinden und zu neuen Idealen und Geſtalten zu gelangen ſucht. Hinter dieſen Älteren drängen auch ſchon wieder jüngere

Talente heran, die bereits verheißungsvolle Proben einer reichen poetiſchen Begabung abgelegt haben, wenn ſie auch einſtweilen eine feſte, ſcharf umriſſene Perſönlichkeit natürlich noch weniger erkennen laſſen.

Jede Zeit, jede Generation ſtellt immer von neuem die Geſetze ihrer Kunſt auf, in denen das Weſen ihres beſonderen Organismus zum Ausdruck gelangt. Die Kunſt jeder Zeit iſt auch eine in ſich vollendete, ein Lebendiges und Lebenerzeugendes, ein von inneren Kräften feſt Zuſammengehaltenes, wie irgend eine Erſcheinung der Natur. Und um ſo höher ſteht ſie, je reicher ſie iſt, je breiter und tiefer ſie den geiſtigen und künſtleriſchen Inhalt ihrer Zeit umſpannt, je ſtärker ſie ſich nach der objektiven wie nach der ſubjektiven Seite hin erweiſt. Aber auch keine Zeit erzeugt die vollkommene, die abſolute, die einzige Kunſt, ſondern dieſe erwächſt allein aus der Zuſammenarbeit der ganzen Menſchheit, aller Zeiten und Völker, und an ihr baute ebenſo der ſtammelnde Schamane in aſiatiſcher Steppe, wie ein Homer, ein Shakeſpeare oder Goethe. Die Kunſt jeder Zeit, jedes Volkes und jedes Individuums liegt eingeſchloſſen und begrenzt in den Schranken einer Einzelperſönlichkeit. Und ſo iſt es auch das Weſen und das Recht der Gegenwart, wenn ſie der Vergangenheit gegenüber ihre neue eigenartige Individualität betont, wie es die Zukunft der heutigen Gegenwart gegenüber betonen wird. So ſchafft auch jeder Künſtler ſich ſeine eigene neue Kunſt nach dem Weſen und der Eigenart ſeines nur einmal vorhandenen Organismus. Dieſe Individualitätskunſt aber beſitzt eine unvergängliche Kraft und Dauer, die durch alle Zeiten hin fortwirkt. Und das Individuum treibt auf dem Strom großer Weltentwickelungen, ſtets neuer Umformungen und Geſtaltungen, von deren letztem Sinn und Weſen wir heute noch nichts wiſſen. Sprechen und geſtalten können wir nur, was in uns mit mächtigen Gewalten nach Sprache und Geſtaltung ringt, was uns glutvoll als ein Wiſſen, als ein Glauben, als ein Ideal erfüllt. Unſer Ich werfen wir in die Wagſchale der Weltgeſchichte. Mögen Geſchichte und Natur damit fertig werden, wie wir unſer ganzes Leben hindurch mit ihnen fertig zu werden und ſie in uns einzuſchließen ringen.

Register.

Die römischen Ziffern geben die Bandnummern, die arabischen Ziffern die Seitenzahlen an.
Abkürzungen: Abb. = Abbildung. — ff. = und folgende Seiten. — s. = siehe.

A.

Aascha I. 464.
Abälard, Peter I. 692.
Abd-el-Hamid I. 541.
Abderiten von Wieland, Abb. einer Illustration von Ramberg hierzu II. 717.
Abd-er-rahman I. 541.
Abd-er-raschid I. 558.
Abelen II. 501.
Abessinien, ein fahrender Sänger in, Abb. I. 432.
Abonoteichos, Alexander von, s. Alexander v. A.
Abraham a Santa Clara II. 534, Abb. 534.
Abranyi, Kornel II. 990.
Abu Firâs Hamdany s. Hamdany.
Abul'ala I. 492, Abb. einer Seite aus seinen Gedichten 494.
Abul'atahija a. Kufa I. 489.
Abul-feda 481.
Abul Kasim Mansur s. Firdusi.
— Muwaffid Mohammed, aus Irak I. 498.
— Nowâs s. Nowâs.
— Said, letzter Fürst der Hulagiden-Dynastie I. 590.
— Temman s. Temman.
Aby Raby'a, Omar Ibn I. 484.
Académie française II. 417, Abb. eines Aktenstückes 416.
— — Wörterbuch s. Dictionnaire.
Achäos aus Eretria I. 318.
Achilles Tatius s. Tatius.
Achim von Arnim, Ludwig, s. Arnim.
Achmed I., I. 546.
— II., I. 546.
Achtal, El I. 485.
Ackermann, Luise II. 962.
Acuña, Fernando de II. 192.
Adam, ältestes französisches Mysterium II. 89.
Addison, Joseph II. 567, Abb. 568.
Adija, Samuel ibn I. 502.
Adelius und Frumentius, Begründer d. Christentums i. Abessinien I. 450.
Ägypten, Ägypter und die altägyptische Litteratur I. 23, 28, 181 ff. Das alte Reich 182 ff. Die Litteratur des mittleren Reichs 185 ff. Die Litteratur des neuen Reiches 188 ff.
ägyptischer Harfner Abb. I. 192.
ägyptische Tänzer, Abb. I. 183.
Äneasroman I. 787.
Äneas Sylvius II. 128, Abb. 128.
— und Dido, Abb. I. 375.
äolisches Lied I. 282.
Aontides I. 390.
Äschylos I. 246, 262, 264, 271 ff., sein Leben 271, seine Ideenwelt 272 ff., seine Werke 276 ff., Abb. 272.
Äschines I. 258.
Äsop I. 210.
äthiopische Handschriften, Abb. I. 449, 451.
— Litteratur I. 196, 450 ff.
Ätolus, Alexander I. 380.
Afer, Terentius Publius s. Terentius.
Afghanen, Poesie der I. 541.
Afranius, L. I. 363.
Afrikanische Naturvölker, Poesie der I. 14 ff., s. auch bei den einzelnen Völkerschaften.
Agasti I. 72.
Agathangelos I. 446.
Agathon I. 318.
d'Agoult, Gräfin II. 955.
Agrabodhi, singhalesischer Dichter I. 555.
Agricola, Johann II. 286.
Ahasver, Sage von II. 289, Faksimile des Titelblattes zum, 290.
Ahmed Chani I. 542.
— Hatif s. Hatif.
— Schah I. 542.
Aimeric von Peguilain I. 711.
Aist, Dietmar von I. 728, Abb. 730.
Ajat, Gesang der Somalis, Abb. I. 9.
Akahito, altjapanischer Dichter I. 570.
Akbar I., Sultan I. 536.
Akenside Mark II. 637.
Akropolis, Plan der, mit dem Grundriß des Dionysostheaters (antike Münze), Abb. I. 262.
Aksakow, S. II. 990, 991.
— K. II. 990, 991.
Aladár I. 625.
Alarcon, Juan Ruiz de II. 205.
— Pedro A. de II. 976.
Albas, Tageslieder der provençal. Poesie I. 711.
Alberich von Besançon I. 684, 787, Abb. aus seinem Alexanderlied 685.
Albertus Magnus I. 694.
Alberus, Erasmus II. 287.
Albigenser I. 720.
Alboin, König I. 633.
Albrecht von Eybe II. 71.
Alcazar, Baltasar de II.
Alcuin I. 441, 663. [194.
Aldhelm I. 642, 650.
Aleardi, Aleardo II. 970.
Alecsandri, Vasile II. 987.
Aleman, Mateo II. 209.
Alemannen, germanischer Stamm I. 642.
d'Alembert, Jean le Rond II. 607, Abb. 609.
Alexander ätolus s. ätolus.
— von Abonoteichos I. 389.
— der Große in der Sage und Dichtung I. 398. In der orientalischen Poesie I. 514, 519, 534, 544, 550. In der Litteratur des Mittelalters I. 613, 775, 787, 789, 792, 801, 802.
— der wilde I. 752.
Alexanderlied von Alberich von Besançon, Abb. I. 685.
Alexander-Roman I. 787, 789, Abb. 788.
Alexandre de Bernai s. Bernai.
— du Pont I. 787.
Alexandria I. 198, 328, 429.
— Katechetenschule I. 429.
Alexandrinisches Zeitalter I. 325 ff.
Alexis I. 320.
— Willibald s. Häring.
Alfons X. I. 721.
Alfonso, König von Arragonien II. 126.
Alfonso's V. Psalter, Abb. II. 56.
Alfieri, Vittorio II. 887, Abb. 886.
Alfred der Große I. 657.
Algarotti, Francesco II.
Alighieri s. Dante. [661.
Ali-Hariri s. Hariri.
Ali Tschelebi s. Tschelebi.
Alkäos I. 208, Abb. 239.
— und Sappho, Abb. I.
Alkman I. 233. [240.
Alkmer, Hinrik von II. 75.
Alliteration d. altgermanischen Dichtung I. 605.
Allmers, Hermann II. 927.
Almeida Garrett, João Baptista II. 894.
Almos I. 625. [864.
Almquist, Karl J. L. II.
Alpha und Omega, Rederijkerkammer II. 502.
Altenburg, Michael II. 525.
Altenglischer Rundgesang mit Noten, Abb. II. 78.
Altfranzösische Liederhandschrift, Abb. I. 722.
Alvarez de Villesandino, Alfons s. Villesandino.
Amadis von Gaula II. 61.
— in deutscher Übertragung II. 291, Abb. eines Holzschnittes aus 292.
Amalie, Herzogin von Weimar II. 788, Abb. des Abendkreises der 788.
Amaru I. 99, 100.
Amasis I. 196.
Amati I. 577.
Amautas I. 584. [170.
d'Ambra, Francesco II.
Ambrosianischer Gesang I. 437.
Ambrosius I. 433.
Ameipsias I. 318.
Amenemhat I., I. 186.
Amerikanische Kulturvölker, alte I. 576. Die Azteken und Tolteken 576. Die Kitsche und die Maja 578. Die Tschibtscha 579. Die Kitschua und die Aymara 592, Abb. 577 bis 583. Bunte Tafel zwischen 560 und 561: Seite aus einer Majahandschrift.

Digitized by Google

Amharische Sprache I. 450.
Amicis, Edmondo de II. 974.
Amis und Amiles, Sage von I. 761.
Amojtli I. 577.
Amos I. 167, 170.
— Comenius s. Comenius.
Amru ben Kulthum I. 465.
Amr'ulkais I. 462, 465 ff.
Amyot, Jacques II. 181.
Anakreon I. 243. Abb. 243, 244.
Anaxagoras aus Klazomenä I. 253.
Anaximandros I. 229.
Anaximenes I. 229.
Andersen, Hans Christian II. 863, Abb. 863.
Andreä, Laurentius II. 670.
Andronicus, Livius I. 344.
Anduin, Longobardenkönig I. 633.
Aneurin I. 594.
Angeln s. Angelsachsen.
Angelsachsen I. 633, 634.
— christliche Poesie der I. 650.
Angelsächsische Evangelienhandschrift., Abb. I. 651, 652, 660. Außerdem Abbildungen angelsächsischer Handschriften 654, 656, 658.
Angilbert I. 663.
Angiolieri Cecco s. Cecco.
Angiras I. 72.
Ani, türk. Dichterin I. 546.
Annamiten I. 562.
Annamitisches Drama I. 565, Abb. 566.
d'Annunzio, Gabriele II. 1002.
Anschütz II. 842.
Anselm von Canterbury I. 680.
— der Peripatetiker I. 680.
Anslo, Reinier II. 510.
Ansari I. 509.
Antara I. 465 ff.
Antichrist, Ankunft und Untergang des, Mysterium aus Tegernsee II. 90.
Antigone von Sophokles I. 290, antike Darstellung einer dramatischen Parodie der, Abb. I. 291.
Antiphanes I. 320.
Antistrophe I. 242.
Antonides, Joannes II. 510.
Anzengruber, Ludwig II. 982. [I. 435.
Apollinaris von Laodicea
Apollinarius I. 837.
Apollo als Kitharöde Abb. I. 209. [I. 209.
Apollokultus in Delphi
Apollonios von Tyana I. 389, Abb. 389.
Apollonius Diogenes I. 399.
— von Rhodus I. 330.
— von Tyrus, Geschichte des I. 420, 776. II. 71.
Apopi, ägypt. Märchen von König I. 196.
Appulus, Guilelmus I. 680.
Apulejus, L. I. 416, Abb. 417.
Apu Ollantay, peruanisches Drama I. 584.
Araber, die, und die arabische Litteratur I. 141, 451 ff. Die vormohammedanische Poesie 462 ff. Mohammed 469 ff. Die nachmohammedanische Zeit 475 ff. Die Araber auf Spanien und Sizilien 498 ff. Die neujüdische Poesie unter den Arabern 501 ff.
Arabische Handschriften, Abb. I. 470, 472, 474, 475, 483, 490, 494.
Aragy I. 484.
Aramäischer Sprachstamm I. 143.
— Sprache I. 178.
Aranjakas I. 78.
Arany, Joseph II. 989.
Aratos aus Soli I. 338.
Aratus, Phänomena des, Abb. einer Seite aus der dem Germanicus beigelegten übersetzung derselben I. 407.
Arcadia von Sannazaro II. 153, 155.
— von Sidney II. 309.
Arce, Gaspar Nunnez de II. 976.
Archilochos I. 210, 233.
— Büste des, Abb. I. 233.
Archimedes I. 328.
Ardschuna I. 85, 561, vergl. Mahabharata.
— Reise zum Himmel, I. 91.
Arestrup, Emil II. 949.
Aretino, Pietro II. 115, 166, 169, 172, Abb. 173.
Arezzo, Guittone von I. 723.
d'Argens, Marquis II. 609.
Argensola, Bartolomé de II. 194.
— Lupercio de II. 194, 200.
Arier I. 65 ff.
Arion aus Methymna I. 233, 236.
Ariost s. Ariosto.
Ariosto, Lodovico II. 155 ff., 169, Abb. 157.
— Petrarca, Tasso und Dante, Abb. nach Rafael II. 143.
Aristarch I. 328.
Aristophanes I. 302, 305, 306, 307 ff., Abb. 308.
Aristophaneische Komödie I. 307 ff., Abb. Theaterscenen 308, 311, 314.
Aristoteles I. 255, Abb. 255, 256.
Ari Thorgilsson I. 612.
Arkadische Dichtung s. Schäferdichtung.
Arktinos von Milet I. 224.
Arlechino II. 99.
Armenier, die, und die armenische Litteratur I. 138, 139, 144. Die altchristliche Litteratur d. A. I. 444.
Armoricus, Guilelmus I. 700.
Arnaboldi, Alessandro II. 970.
Arnauld, Antoine II. 422.
Arnault, Antoine II. 867.
Arnaut von Marueil I. 711.
Arndt, Ernst Moritz II. 829.
— Johann II. 523.
Arnim, Achim von II. 818, 821.
Arnobius I. 433.
Arnold von Tungern II. 135.
Arpád I. 625.
d'Arras, Jean II. 72.
Arrebo, Anders II. 671.
Arriaza, Bautista de II. 892.
l'Arronge, Adolf II. 981.
Artus König I. 591.
— Tafelrunde, Abb. I. 780. II. 51.
Artussagen I. 777 ff., 785, 794, 801, 802, Abb. 778, 780, 784.
Asbjörnsen, P. II. 952.
Aschoka, die ersten Edikte des Königs auf den Felsen von Kapur di Giri, Abb. I. 74.
Ashley-Cooper Anthony s. Shaftesbury.
Asinius Pollio C. I. 370.
Asmai I. 498.
Asnyl, Adam II. 981.
Assa, König I. 186.
Assef-ed-Daula I. 552.
Assyrer-Babylonier, die, und die Litteratur der A.-B. I. 137 ff. Die Sumerer 144. Die Keilschrift 144. Die babylonisch-assyrische Poesie 145 ff.
Assurbanipal, Assurbanipals Bibliothek I. 144, Abb. 145, 152.
Astrâa v. Urfé II. 418, Abb. aus, 414.
Atellanen I. 341. II. 99.
Athalde, Katharina de, Jugendgeliebte des Camoens II. 226.
Athanasius, Erzbischof von Alexandria I. 431.
Atharva-Veda I. 74, 75, 77.
Athenäum, das, der Gebrüder Schlegel II. 817.
Athos, der Berg I. 842.
Atri I. 72.
Atterbom, Peter D. Amadeus II. 883.
Attius, L. I. 346.
d'Aubigné, Agrippa II. 243.
Aucassin u. Nicolete I. 807.
Auerbach, Berthold II. 919.
Auersperg, Graf, Anastasius Grün II. 909, Abb. 909.
Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts, Anfänge der II. 549 ff. Die englische Aufklärungslitteratur 551 ff. Die Anfänge der Aufklärungslitteratur in Frankreich 554 ff. Die englische Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 582 ff. Die französische Poesie 577 ff. Die deutsche Poesie 584 ff. Die bürgerliche Aufklärungslitteratur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 603 ff. Die Encyklopädisten 607. Rousseau 611 ff. Die englische Philosophie und Wissenschaft 619. Die englische Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 620 ff. Die französische Poesie 647 ff. Die geringeren Litteraturen in der Zeit der Aufklärung 657 ff. Die deutsche Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 689 ff.
Aufrichtige Tannengesellschaft II. 517.
Augier, Emile II. 960.
Augustinus, Aurelius I. 433.
— Papyrus-Handschrift des heil., Abb. I. 432.
Augustus, Zeitalter des I. 369 ff.
Ausias March II. 57.
Ausonius, Magnus D. I. 442, 590.
Auvergne, Peire von, s. Peire.
Avenarius, Ferdinand II. 1007.
Aventinus II. 112.
Averroës I. 498.
Avesta I. 26, 28, 131.
Avicenna I. 479, 499.
Awenydhyn I. 593.
Ayala, A. L. de II. 976.
— Pedro Lopez de II. 57.
Ayrer, Jakob II. 293.
d'Azeglio, Massimo II. 890.
Azteken I. 576.

B.

Babo II. 767.
Babrios I. 210, 395.
Babylonien, Babylonier-Assyrer s. Assyrer-Babylonier.
Bacon-Hypothese II. 337, vergl. Shakespeare.
Bacon von Verulam, Francis II. 300, Abb. 301, 302.
Badridse, Melanie I. 448.
Badscha, Ibn I. 499.
Baena, Joh. Alfonso de II. 57, Abb. aus seinem Cancionero 57, 58.
Bänkelsänger II. 64.
Baggesen, Jens II. 862, Abb. 861.
Bahr, Hermann II. 1006.
Baïf, Antoine de II. 248.
Bajesid II., I. 546.
Bakhuizen van den Brink II. 947.
Bakkin I. 575.
Bakunin, M. II. 991.
Baladas I. 712.
Balassi, Melchior, Komödie von dem Verrate des II. 687.
— Valentin II. 687.
Baläus 444. [II. 193.
Balbuena, Bernardo de
Balladen, Sammlung altenglischer, von Bischof Percy II. 637.
Balzac, Honoré de II. 956, Abb. 957, Faksimile 957.
— Jean Luis Guez de II. 412, 417.
Bana I. 122.
Bandello Matteo II. 175.
Banville, Théodore de II. 961.
Barberino, Francesco da I. 828.
Barcellar, Antonio Barbosa II. 667.
Barden I. 590, 593.
Bardesanes I. 442.
Bar Hebräus I. 444.
Barkley, Alexander II. 304.
Baron, Michel II. 476.
Barrett-Browning, Elisabeth II. 943.
Barrili, Giulio II. 974.
Barsuje I. 133.
Bartas, du II. 249.
Barthélemy, Jean Jacques II. 652.
Barthel Regenbogen II. 67.
Basa Sangiang I. 557.
Basedow, J. B. II. 726.
Bashshar Ibn Burd I. 478.
Basilius Digenis I. 896.
Basilios der Große I. 431.
Basken I. 586.
Basselin, Olivier II. 52.
Baszko, Godzisław I. 846.
Batrachomyomachie I. 226.
Battas I. 557.
Battikavja I. 96.
Batuta, Ibn I. 481.
Baudelaire, Charles II. 964, Faksimile 964.
Bauernfeld, Eduard von II. 922, Abb. 923.
Baumbach, Rudolf II. 928.
Baumeister II. 926.
Bayle, Pierre II. 555.
Bayley, Thomas Haynes II. 856. [976.
Bazán, Emilia Pardo II.
Bazoche, Clercs de la II. 98.
Beaconsfield, Earl of, s. Disraeli.
Beatrice, Dante's Geliebte II. 22 ff., Abb. 27.
Beaufort, Lady Jane II. 86.
Beaumarchais II. 654, Abb. 653, Titelblatt zur „Hochzeit des Figaro" 654, Scene aus „Hochzeit des Figaro" 655.
Beaumont, Francis II. 350, Abb. 350. [138.
Bebel, Heinrich II. 134.
Beccaria, Cesare II. 685.
Beck, Karl II. 909.
Becquer, G. A. II. 975.
Beda Venerabilis I. 441, 642, 650.
— Abb. einer Seite einer Handschrift von Venerabilis I. 656.
— Kirchengeschichte, Abb. einer Seite aus einer Handschrift von, I. 654.
Beer, Michael II. 840.
Beers, Jan van II. 948.
Beets, Nicolaus II. 861.
Behistun, Inschriftfelsen von, Abb. I. 135.
Béjart, Armande II. 474, Abb. 470.
— Madeleine II. 472.
Bekker Wolff, Elisabeth II. 861.
Belen, keltischer Gott I. 589. [991.
Belinskij, W. II. 991, Abb.
Bellamy II. 861. [245.
Bellay, Joachim du II.
Belleau, Remi II. 248.
Bellman, Karl Michael II. 675, Abb. 676.
Belloy, de II. 649.
Bembo Kardinal II. 131, 140, 164, Abb. 163.
Benedikt der Heilige I. 649.
Benedix, Roderich II. 922.
Benicky II. 688. [130.
Benivieni, Girolamo II.
Benoit de Sainte More I. 787.
Beowa I. 635.
Beowulf, Beowulfslied I. 633, 635 ff. [I. 636.
Beowulf-Handschrift Abb.
Béranger, Jean Pierre de II. 873, Abb. 873.
Berchet, Giovanni II. 890.
Berchthold von Herbolzheim I. 801.
Bergklint, Olof, II. 675.
Bergsoe, Wilhelm II. 949.
Berkeley, George II. 619.
Bernal, Alexandre de I. 787.
Bernard, Charles de la Bilette de II 958.
Bernardakis II. 988.
Bernardo del Carpio s. Carpio.
Bernart von Ventadour s. Ventadour.
Bernesker Stil II. 175.
Bernhard von Clairvaux II. 692.
Berni, Francesco II. 175.
Bernis, Pierre de II. 653.
Béroul I. 785.
Berquin II. 231.
Bersezio, Vittorio II. 974.
Berthold von Regensburg
Bertóla II. 665. [II. 3.
Bertold von Holle I. 801.
Bertrand v. Born s. Born.
Bertuch, Fr. Justin II. 788.
Berzsenyi, D. II. 988.
Beskow, Bernhard von II. 864.
Bessenyei, Georg II. 668.
Besser, Johann von II. 542.
Bethmann-Unzelmann, Friederike II. 798.
Beyle-Stendhal, Henry II. 956. [85.
Bhagavadgita-Episode I.
Bharadvadscha I. 72.
Bharat I. 93, vergl. Ramajana.
Bharata I. 85, vergl. Mahabharata.
Bharavi I. 95.
Bhartrihari I. 95, 97, 102.
Bhatta Narajana I. 115.
Bhavabhuti I. 115.
Bhima, Abb. I. 88, vergl. Mahabharata.
Bhischma I. 86, vergl. Mahabharata. [169.
Bibbiena, Kardinal II.
Bibel I. 26, 156 ff., 424 ff.
— 42zeilige, Faksimile einer Seite derselben II. 106.
Bibelhandschriften, äthiopische, Abb. I. 419.
— angelsächsische, Abb. I. 651, 652, 660.
— griechische, Abb. I. 423, 425, 427, 428, 430.
— hebräische, Abb. I. 161, 171, 174, 177.
— irische, Abb. I. 643.
— samaritanische, Abb. I. 172.
— syrische, Abb. I. 443.
Bibelübersetzung von Martin Luther II. 260.
Bibliothek eines Bürgers des oströmischen Reiches, Abb. I. 431.
Bidasari, Märchen von der Prinzessin I. 559.
Bidpai, Fabeln des I. 136, 534, 841, vergl. Pantschatantra, Kalilah wa Dimnah, Buch der Weisheit u. s. w.
Bierbaum, Otto Julius II. 1004.
Bikelas II. 988.
Bilderdijk II. 861.
Bilderschrift, hethitische, Abb. I. 140.
Bilderschriften, indianische, Abb. I. 11, 14.
Biogenetisches Gesetz in der Entwickelungsgeschichte der Poesie I. 23.
Bion aus Smyrna I. 336.
Birch-Pfeiffer, Charlotte II. 922.
Birken, Sigmund von II. 518.
Birmanen, Birmanische Litteratur I. 562, 563.
Bisson II. 961.
Biterolf I. 801.
Bitzius, Albert II. 919, vgl. Jeremias Gotthelf.
Björk II. 949.
Björnson, Björnstjerne II. 952, Abb. 950. [678.
Blahoslav, Johann II.
Blaustrumpf II. 618.
Bleibtreu, Karl II. 1004.
Blicher, Sten II. 863.
Blumauer, Aloys II. 761.
Blumenorden, pegnesischer II. 517. [991.
Blumenthal, Oskar II.
Bocage, Manoel Maria Barbosa de II. 668 ff.
Boccaccio II. 37 ff., Abb. 38, 39, 41.
Boccalini, Trajano II. 387.
Bode, J. J. Chr. II. 788.
Bodel d'Arras, Jean I. 91.
Bodenstedt, Friedrich II. 912, Abb. 912.
Bodmer, Johann Jakob II. 594, Abb. 594.
Boehme, Jakob II. 373, Abb. 373.
Böhmen, die, und die böhmische Litteratur, Abstammung u. s. w. I. 614 ff., 838 ff. Die alte Poesie I. 846. Die Renaissance-Litteratur II. 677, 681. Die neuere Litteratur II. 984.
Bölsche, Wilhelm II. 1006.
Boerhave II. 374.
Börk, Isak II. 672.
Börne, Ludwig II. 900.
Boethius I. 418.
Boethiusdichtung I. 684, Abb. 683.
Bogomil, Priester I. 840.
Bohtori I. 485.
Boie, H. C. II. 727. [435.
Boileau II. 434, Abb. 434.
Boito, Arrigo II. 973.

Bojardo, Matteo Mario II. 151, Abb. 152.
Boleslav Chrobry I. 844.
Bolingbroke, Lord II. 554.
Bolintineanu, Demeter II. 987.
Bolivianischer Sonnentempel in Tiuhuanaco, Abb. I. 583.
Bonald de II. 873.
Boner, Ulrich II. 68.
— — Faksimile einer Seite aus seinem „Edelstein" II. 119.
Bonifacius I. 642.
— Bruchstücke der Briefe des, Abb. I. 664. [921.
Bon sens, Schule des II.
Born, Bertrand von I. 718.
Bosboom-Touſſaint, Gertrud II. 947.
Boscan, Juan II. 190.
Boſſuet, Jaques Bénigne II. 424. Abb. 425.
Boſtan, Abb. aus einer perſiſchen Handſchrift des Saadi'ſchen I. 521.
Botenlauben, Graf Otto von I. 744.
Botrud I. 625.
Bourdaloue II. 424.
Bourdeille, Pierre de II. 243.
Bourget, Paul II. 1002.
Bracciolini II. 387.
Brachvogel, A. E. II. 922.
Bradſtreet, Anne II. 858.
Braga, Theophilo II. 976.
Bragi, der Alte I. 611.
Brahm, Otto II. 1005.
Brahma I. 81.
Brahmanas I. 77. Vergl. Vedas, Vedenlitteratur.
Brahmanen, indiſche Prieſter I. 73 ff.
Brahmanismus I. 77, 82 ff.
Brandes, Georg II. 949.
Brant, Sebaſtian II. 70, Abb. 68, 69.
Brantôme, Seigneur de, ſ. Bourdeille.
Braunſchweig, Herzog Anton Ulrich von II. 536.
— Herzog Heinrich Julius von II. 269.
Bredahl, Chriſtian II.
Breden, A. v., ſ. Chriſten.
Brederoo, G. A. II. 508.
Breitinger, Jakob II. 594, Abb. 595.
Bremer Beiträge II. 599, 648.
Brentano, Clemens II. 821.
Bret Harte II. 947, Abb. 947.
Brevier, burgundiſches, Abb. II. 45.
Brighella II. 99.
Brihatkatha I. 124.
Brockes, Berthold Heinrich II. 587.
Brodzinski, Kazimir II. 980.
Brontés ſ. Currer Bell.
Browne, Robert II. 296.
— Thomas II. 303.
Browning, Rob. II. 942.
Brühl, Graf II. 840.
Bruni, Leonardo II. 128.
Bruno, Giordano II. 114, 170, Abb. 113.
Bruyère, Jean de la II. 426.
Bryant, William Cullen II. 859.
Brynjolf Sölinſon I. 606.
Bucco I. 341.
Buch der Weisheit ſiehe Pantſchatantra. Abb. aus dem von Lienhart Holm gedruckten „B. d. W.", der erſten deutſchen Überſetzung d. Pantſchatantra I. 119, 120, 121.
Buchanan, Georg II. 140.
Buchdruckerei, Abb. des Innern einer II. 121.
Buckle II. 896.
Buda, Bruder Etzels I. 624.
Buddha I. 78 ff., Abb. 79, 80.
— Inhalt ſeiner Lehre I. 79.
Buddhaghoſa I. 128.
Buddhismus I. 42, 126 ff., 546, 548, 553, 554, 563, 565, 567.
Budé, Wilhelm II. 131.
Büchner, Georg II. 844.
Bühnenweſen ſ. Theater.
Bürger, Gottfried Auguſt II. 744 ff., Abb. 744.
— Hugo ſ. Lubliner.
Bütner, Wolfgang II. 289.
Bugineſen, Litteratur der I. 558.
Buleſu, Held der ungariſchen Sage I. 625.
Bulgaren, die, und die bulgariſche Litteratur I. 614. Bulgariſches Volkslied I. 622. Alte bulgariſche Litteratur I. 840 ff. Bulgariſche Handſchrift aus d. Mitte des 14. Jahrhunderts, Abb. I. 839.
Bulthaupt, H. A. II. 928.
Bulwer, Edward George Lytton II. 938.
Bundeheſch I. 136.
Bunſen II. 896.
Bunyan, John II. 480, 492. Abb. 493.
Buonarotti, Michelangelo II. 164.
Burbadge, Brüder II. 292.
— Cuthbert II. 538.
— Richard II. 538.
Burchiello ſ. Domenico di Giovanni.
Bureaux d'esprit II. 614, 618. [58.
Burgos, Martinez de II.
Burgunder, germaniſcher Stamm I. 632, 633, 634, 637, 766.
Burgundiſches Brevier, Abb. II. 45.
— Sagenkreis I. 761, 771.
— Schule II. 49.
Burkard Waldis II. 287, Titelſeite zu ſeinem Eſopus 288.
Burns, Robert II. 640 ff., Abb. 641. Faksimile des Titelblattes ſeiner „Poems" 642, einer von ihm beſchriebenen Glasſcheibe 643.
Burton, Robert II. 308.
Butler, Samuel II. 495, Abb. 495.
Bylinen I. 619.
Byron, Lord II. 852, Abb. 853, Büſte 854.
Byruny I. 481.
Byzanz und die Byzantiniſche Litteratur I. 827 ff. Abb. I. 828, 830, 833, 835, 837.

C.

Caballero, Fernan II. 975
Cabeſtaing, Guillem von I. 708.
Cabalſo, Joſé de II. 667.
Cadwalladyr I. 591.
Cadwallon I. 591.
Cäcilius Statius I. 362.
Calderon II. 206, 394 ff., Abb. 395. Abb. des Titelblattes eines Teiles ſeiner Comedias 399.
— Serafio y II. 893.
Calprenède, La II. 430.
Calpurnius Siculus, T. I. 407. [Abb. 282.
Calvin, Johannes II. 231,
Calvus Licinius I. 368, 370.
Camoens, Luis de II. 220 ff., Abb. 221, 223.
— Basco Perez de II. 220.
Campanella Tomaſo II. 154, 368.
Campbell, Thomas II. 646.
Campe, J. H. II. 726.
Campoamor, Ramon de II. 975.
Cancionero von Baena, Seite aus einer Handſchrift des II. 58.
Cancioneros II. 57, Abb. 57, 58.
Candamo II. 406.
Cañizares II. 406.
Canterbury, Anſelm von I. 680.
— Erzählungen von Chaucer II. 83, Abb. 84.
Cantoral, Lomas de II. 192.
Cantu, Ceſare II. 890.
Capdueil, Pons de I. 715.
Capion, II. 672.
Capuana, Luigi II. 973.
Cardanus, Hieronymus II. 107.
Cardinal, Peire I. 719.
Carew, Thomas II. 481.
Carlyle, Thomas II. 943, Abb. 944.
Carolus Magnus ſ. Karl der Große.
Carpio, Bernardo del, Sage von I. 762.
Carrera, Valent II. 974.
Carteſius ſ. Descartes.
Carvalho e Aranjo, Aleſſandro Herculano de II. 894. [164.
Caſa, Giovanni della II.
Caſaubonus II. 131.
Caſſius Dio I. 366.
— — Bruchſtück aus der römiſchen Geſchichte, Abb. I. 366. [974.
Caſtelnuovo, Enrico II.
Caſti, Giambattiſta II. 662.
Caſtilho, Antonio Feliciano de II. 894, 976.
Caſtillejo, Chriſtoval de II. 192. [58.
Caſtillo, Fernando de II.
Caſtro, Guillen de II. 205.
— Joſé de II. 893. [60.
Catagena, Alonzo von II.
Cato, I. 369. [509.
Cats, Jakob II. 510, Abb.
Catull ſ. Catullus Valerius. [370.
Catullus, Valerius I. 368.
Cavalcanti, Guido II. 11.
Cavalotti, Felice II. 974.
Caveau, Verein II. 581.
Caxton, William, errichtet in London die erſte Buchdruckerpreſſe II. 79.
Cecco Angiolieri II. 12.
Celeſtina II. 197.
Celtes, Conrad II. 132, 138.
Cent nouvelles nouvelles II. 50.
Cervantes II. 207, 211 ff., Abb. II. 211, 213, 215, 217. [665.
Ceſarotti, Melchiore II.
Cetina, Gutierre de II.
Chaba I. 625. [192
Chad, St., Evangelienhandſchrift aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts, Abb. I. 643.
Chäremon I. 318.
Chakani I. 516.
Chaldäer I. 139, 143, vergl. Babylonier.
Challikan Ibn I. 481.
— Abb. einer Seite ſeines Wörterbuchs I. 480.
Chamiſſo, Adalbert von II. 837 ff., Abb. 838.
Champfleury II. 958.
Champmeslé, Madame La II. 460.

Chapelain, II. 417, 450.
Chapelle II. 440.
Chapman, George II. 358
Chardry, I 806.
Charisi, al Jehuda I. 506.
— Abb. einer Seite aus einer spanischen oder afrikanischen Handschrift seines Tachkemoni I. 505.
Charlemagne I. 758.
Chartrier, Alain II. 48, Abb. 49. [50.
Chastelain, Georges II.
Chateaubriand II. 871, Abb. 872.
Chateaubrun II. 649.
Chatillon, Walter von I. 700. [958.
Chatrian, Alexandre II.
Chatterton, Thomas II. 689.
Chaucer, Geoffrey, II. 68, 74, 79 ff., Abb. 81, 82.
Chaulieu, Abbé II. 440.
Che-kiun-pao I. 53.
Chelcicky, Peter II. 678.
Chenier, André II. 649, 867.
— Marie Joseph de II. 867, Abb. 868.
Cherbuliez, Victor II. 958, 970.
Chettle, Henry, II. 326.
La Chèvres I. 785.
Chiabrera, Gabriello II. 382. Abb. 383.
Chiari II. 662.
Chibcha, s. Tschibtscha
Chijam, Omar I. 517.
Chimizapagua I. 582.
Chi-nai-ngan I. 61.
Chinesen, die, und die chinesische Litteratur I. 26. Charakter und Geistesleben I. 31 ff. Religion u. Philosophie 35 ff. Der Schi-king 44 ff. Die Lyrik 46 ff. Drama und Theater der Chinesen 50 ff. Die Erzählungs-Litteratur 58 ff. Abb. I. 32, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 45, 50, 54, 60, 62, 63.
Chinesischer Gelehrter Abb. I. 34.
— Schrift, Abb. I. 36, 45.
Chiromantia, Seite aus Johannes Hartliebs, Abb. II. 104.
Chlodwig, I. 659.
Chodai Nameh I. 136.
Chörilos I. 264.
— aus Samos I. 260.
Chomjäkow II. 990, 991.
Chor des griechischen Dramas I. 261 ff. Der Chor bei Äschylos I. 281. Bei Sophokles I. 286 ff., 290. Bei Euripides I. 302. In der Komödie 305, 314 ff. Abb. I. 275, 285.
Chorda Avesta I. 133.
Chorene, Moses von I 446.
Chorgesang, dorischer I. 241, 245.
Chosru und Schirin, berühmtes Liebespaar d. oriental. Sage und Dichtung I. 519, 542.
Christen, Ada, Pseudon. für Ada v. Breden II. 929.
Christian von Hamle I. 744, Abb. 743.
Christine, Königin von Schweden II. 390, Abb. 390.
Christopulos, II. 988.
Christus, der leidende, Drama I. 435.
Chronicon Gallicum, Abb. aus dem, II. 47.
Chrysoloras, Manuel II. 127.
Chrysostomus, Johannes I. 431.
Chrysothemis I. 208, 209.
Chubb II. 558.
Chuenaten, Pharao I. 98.
Chufu I. 195. [188.
Chuschai-Chan I. 541.
Cibbers, Colley II. 566.
Cicero, M. Tullius I. 365 ff., Abb. 365.
Cid I. 477. [768.
— Epos vom I. 702. Abb.
— v. Corneille, Faksimile des Titelblattes II. 454.
Cino von Pistoja II. 12.
Cinzio Giraldi II. 175.
Clairvaux, Bernh. von s. Bernhard von C.
Claudianus, Claudius I. 419, 420. Abb. aus einer Handschrift seines Gedichtes De consulatu Stiliconis I. 419.
Claudius, Matthias II. 725, 728. Abb. 728.
Clauren II. 838.
Claus Narr v. W. Bütner II. 289.
Clelia von Madeleine de Scudéry II. 430, Faksimile der Karte du Pays du Tendre II. 431.
Clemens von Alexandrien I. 429, 435. [II. 98.
Clercs de la Bazoche
Climacus, Johannes, Facsimile einer Seite aus „Die Paradiesesleiter" I. 888.
Clodius Äsopus I. 366.
Clopinel, Jean, I. 824.
Cluny, Kloster in Frankreich I. 677.
Coleridge, Samuel Taylor II. 849
Colla I. 582.
Collektiv-Mysteries II. 95.
Collier, Jeremy II. 499.
Collin, Joseph von II. 841
Collins, Anthony II. 553.
— Wilkie II. 941.
Colombine II. 99.
Colonna, Ägidius de II. 86.
Columbanus I. 642.
Columbus II. 108.
Comenius Amos II. 372, 682, Abb. 372.
Comines, Philippe de, II. 46, 48.
Commedia dell'arte II. 99, 296, 387, 388, 465, 548, 682, 684.
— — Abb. einer Darstellung II. 389.
— erudita II. 149.
— — in Frankreich II. 245, 465.
Compagni, Dino II. 42.
Computus I. 819.
Comte, Auguste II. 896.
Conceptisten II. 394.
Condillac, Abbé II. 619.
Confrères de la Passion II. 98.
Confucius, Confucianismus, I. 26, 35 ff., 37 Abb. 38. [499.
Congreve, William II.
Conrad, M. G. II. 1006.
Conscience, Hendrik II. 948, Abb. 948.
Constant, Benjamin II. 871.
Cooper, James Fenimore II. 858, Abb. 859.
Coppée, François II. 963, Faksimile 963.
Cordus Euricius II. 140.
Corneille, Pierre II. 441 ff., 450 ff., Abb. 451, Geburtshaus 452, Sterbehaus 455, Titelblatt des Cid 454.
—, Thomas, II. 465.
Cornwall, Barry, II. 856.
Cosbuć II. 987.
Cosmo von Medici II. 126, 129, Abb. 129.
Cossa, Pietro II. 973.
Costa, Isaak da II. 861.
Costenoble II. 842.
Coster, Samuel II. 508.
Cotin II. 417. [878.
Courier, Paul Louis II.
Cousin, Victor II. 871.
Cowley, Abraham II. 481.
Cowper, William II. 637.
Crabbe, George II. 646.
Cramer, J. A. II. 599.
Crashaw, Richard II. 481.
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de (der Jüngere) II. 581.
— Prosper Jolyot de II. 578.
Cremer, J. J. II. 948.
Crepidata tragoedia I. 344.
Creuz, Gustav Philipp II. 674
Cronegk II. 602.
Crotus Rubianus II. 135.
Cruz, Juan de la II. 196.
— Ramon de la II. 666.
Csiky, Gregor II. 990.
Csokonai, Michael II. 988.
Cueva, Juan de la II. 200.
Cumberland, Richard II. 635. [646.
Cunningham, Allan, II.
Currer-Bell, Charlotte II. 941.
Cynewulf I. 653.
Cyprianus I. 433.
Cyrill, Apostel I. 838.
Cyrillonas I. 444.
Czuczor, Johann II. 989

D.

Dach, Simon II. 523, Abb. 524.
Dacicky, Nikolaus II. 678.
Dämonen-Masken, singhalesische, Abb. I. 556.
Daeng Kalabu, Heldenlied vom I. 558.
Dänen, die und die dänische Litteratur. In der altgermanisch. Zeit I. 607 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrh. II. 668 ff. Im 19. Jahrh. II. 949 ff.
Dahlstjerna, Gunno II. 671.
Dahn, Felix II. 927, 934, Abb. 934.
Dainos I. 623.
Dajaken, die und ihre Poesie I. 556.
—Vortänzer der, Abb. I. 7.
Dakiki I. 510.
Dalang I. 561.
Dalin, Olof von II. 674.
Damajanti I. 91, vergl. Mahabharata. [15.
Damekil, Gesänge der I.
Damiani, Petrus I. 679 ff.
Damodara Mischra I. 116.
Dandin I. 122.
Daniel I. 178.
— das angebliche Grab des, Abb. I. 178.
Danilewsky, G. P. II. 991.
Danischwer I. 136.
Dansas I. 712.
Dante II. 12 ff., Abb. 13, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 27.
— Ariosto, Petrarca und Tasso, Abb. nach Rafael II. 148.
— da Majano I. 723.
Daredschiani I. 446.
Dares I. 420.
Darius Hystaspes, Keilinschriften des I. 135.
Darwin, Charles II. 896.
Daß, Peder II. 671.
Daudet, Alphonse II. 970, Abb. 971, Faksimile 971.
Dautzenberg, J. M. II. 948.

David, König I. 163.
— von Augsburg II. 8.
Davies, John II. 305.
Davison, Bogumil II. 925.
Davydd ab Gwilym I. 595.
Deborah, Lied der I. 160, 161. [II. 965.
Décadents, Schule der
Decamerone II. 37 ff., Abb. 39, 41. [II. 166.
Decio da Orti, Antonio
Decken, Agatha II. 861.
Dede I. 195.
Defoe, Daniel II. 569 ff., Abb. 570. Abb. seiner Handschrift 571, Abb. des Titelkupfers zu seinem Robinson Crusoe 572.
Dehmel, Richard II. 1004.
Deisten II. 552 ff.
Dekker, Thomas II. 358.
Delavigne, Casimir II. 884.
Delille, Abbé II. 653.
Delos, Apollokultus auf I. 209.
Delphi, Apollokultus in I. 209.
Delpit, Albert II. 970.
Demeterkultus I. 209.
Demokrit von Abdera I. 254.
Demosthenes I. 258.
Demotische Schrift I. 196.
Denham, John II. 481.
Denina, Carlo II. 665.
Denis, Michael II. 706.
— Pyramus I. 787.
De regimine principum von Aegid. de Colonna II. 86, Abb. 82, 85.
Dershawin II. 686, Abb. 686.
Descartes, René II. 373, Abb. 372. [II. 490.
Deshoulières, Antoinette
Des Knaben Wunderhorn von Achim von Arnim und Brentano II. 821.
Desportes, Philippe II. 249.
Destouche, Philippe Néricault II. 584, Abb. einer Scene aus seinem „le Glorieux" 582.
Deus, João de II. 976.
Deuteragonist I. 265.
Deutero-Jesaja I. 172.
Deutschland und die deutsche Litteratur.
— — Arische Herkunft und das Urariertum I. 65 ff.
— — Das germanische Altertum und die älteste germanische Dichtung I. 596 ff.
— — Die Germanen in der Völkerwanderungszeit und Zeit der Bekehrung zum Christentum I. 631 ff.
— — Vorrenaissance und Schulpoesie I. 677 ff., 684 ff.
Deutschland u. die deutsche Litteratur im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. 697 ff. Der deutsche Minnesang I. 724 ff. Das nationale Epos des Mittelalters I. 753 ff., 764 ff. Das höfisch-ritterliche Epos und die Spielmannsdichtung I. 769 ff., 789 ff. Die poetische Erzählung, die Legende, der Schwank, die Tiererzählung I. 802 ff., 809 ff. Die didaktische Halbpoesie des Mittelalters I. 815 ff
— — im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff. Die bürgerlich-gelehrte Poesie, Anfänge des Meistergesangs II. 62 ff. Schwanklitteratur II. 73 ff. Anfänge des Dramas II. 87 ff., 95, 99 ff.
— — im Zeitalter der Reformation II. 101 ff. Der deutsche Humanismus 125 ff., 132 ff., 138 ff. Die reformatorische Bewegung II. 251 ff. Die Streit- und Kampflitteratur II. 289 ff. Das Drama und die Unterhaltungslitteratur von Hans Sachs bis Ayrer II. 290 ff.
— — im 17. Jahrhundert II. 361 ff., 373, 376. Die Renaissancepoesie II. 511 ff. Die Sprachgesellschaften II. 515 ff. Die Lyrik II. 519 ff., 542. Drama und Theater II. 528 ff., 536 ff., 542 ff. Roman und Satire II. 531 ff., 535, 539, 542.
— — im 18. Jahrhundert II. 549 ff. Die Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluß II. 584 ff. Zeit der bürgerlichen Aufklärung II. 603 ff. Die Humanitätspoesie in Deutschland II. 680—806. Klopstock, Lessing, Wieland II. 696 ff. Sturm und Drang. Herder, Goethe's und Schillers Anfänge II. 721 ff. Der Klassicismus. Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung II. 767 ff.
— — im 19. Jahrhundert, die Romantik in Deutschland II. 807 ff. Anfänge der romantischen Dichtung II. 816. Die Poesie des klassisch-romantischen Eklekticismus II. 829. Einfluß der neuen deutschen Poesie auf die des Auslandes II. 844, 849, 850, 858, 861—863, 865 ff., 885, 888, 892. Der Realismus des 19. Jahrhunderts II. 895 ff. Die jüngste litterarische Bewegung II. 1003.
Devrient, Eduard II. 925.
— Emil II. 925, Abb. 926.
— Ludwig II. 840.
Dewletschah I. 596.
Dhammapadam I. 127.
Dhurtasamagama I. 116.
Diamante, Juan II. 404.
Dias, Antonio Gonçalves II. 894.
Dickens, Charles II. 969, Abb. 969.
Dictionnaire de l'Académie, Abb. des Frontispice der Widmung an den König II. 418.
Dictus I. 420.
Didaxis, didaktische Dichtung s. Lehrdichtung.
Diderot, Denis II. 607, Abb. 608. Abb. eines Briefes von 610.
Dido und Aeneas, Abb. I. 375.
— und ihre Gäste, Abb. I. 376.
Dietmar von Aist I. 728.
Dietrichs Flucht I. 772.
— von Bern I. 612, 618, 624, 634, 640, 754, 771, 772.
Digenis, Basilius s. Basilius.
Dimnah und Kalilah s. Kalilah und Dimnah.
Dingelstedt, Franz II. 909.
Dinis, König von Portugal II. 219.
Dio, Cassius I. 393, Abb. aus einer Handschrift seiner römischen Geschichte 396.
Dionysoskultus I. 209.
Dionysosmythen I. 261.
Dionysostheater auf der Akropolis, Abb. I. 262.
Dioscorides I. 337.
Diphilos I. 321.
Diphilus I. 366.
Disraeli, Benjamin II. 998.
Djordjic, Ignaz II. 682.
Dlugosz, Johann II. 680.
Doczi, Ludwig von II. 969.
Döring, Theodor II. 925.
Dolce, Lodovico II. 166, 170.
Dolet, Estienne II. 131.
Domenico di Giovanni II. 42.
Donne, John II. 481.
Don Quijote von Cervantes II. 61, 211 ff., Abb. 213, 215, 217.
Doon de Mayence I. 781.
Dorat II. 649, 653.
— Jean II. 248.
Doreid I. 465.
Dorischer Chorgesang, Dorische Lyrik I. 232, 241.
Dossennus I. 341. [245.
Dostojewskij II. 993, 994, Abb. 995.
Douwes-Dekker, Eduard II. 947.
Dovizi, Bernardo s. Bibbiena.
Drachmann, Holger II. 951.
Dracontius I. 442.
Drama, Entwickelung des Dramas. Keimspuren des Dramas bei den Naturvölkern I. 12. In der hebräischen Poesie I. 165. Bei den alten Ägyptern I. 184. Bei den alten Germanen II. 601.
— der alten Griechen I. 251 ff. Anfänge des Dramas I. 261 ff. Aischylos I. 271. Sophokles I. 281 ff. Euripides I. 294. Die Komödie. Aristophanes I. 302 ff. Die Ausgänge des attischen Dramas I. 317 ff. Das Drama in der Alexandrinischen Periode I. 325 ff., 330.
— der alten Römer I. 341, 344, 346 ff., 366, 369, 403 ff., 407.
— altchristliches I. 435.
— des Orients. Das chinesische Drama I. 50 ff. Das indische Drama I. 103 ff., 124. Die persischen Mysterienspiele I. 537 ff. Türkisches Drama I. 546. Die singhalesischen Pantomimen I. 555. Das javanische Drama I. 561. Drama der Birmanen I. 563. Der Siamesen I. 563. Das annamitische Drama I. 565. Das japanische Drama I. 570.
— der Peruaner I. 584.
— des Mittelalters. Neulateinisches Drama der Hroswitha I. 688. Anfänge des neueren Dramas in Europa, Mysterien, Mirakelspiele, Moralitäten und Fastnachtspossen II. 87 ff.
— der Renaissance. Das neulateinische Drama der Humanisten II. 138. Das italienische Drama II. 149, 156, 165 ff., 174, 180, 182, 184 ff. Das spanische Drama II. 196 ff., 207, 218. Das

portugiesische Drama II. 221. Das französische Drama II. 234. Anfänge des regelrechten Dramas II. 245. 248 ff. Das deutsche Drama in der Zeit der Reformation II. 280 ff., 292 ff. Das englische Drama II. 304. 312—360.
Drama im 17. Jahrhund. II. 381. Das italienische Drama II. 387. Das spanische Drama im Zeitalter Calderons II. 394 ff. Das französische Drama II. 415, 417. Das klassische Drama der Franzosen II. 441—476. Das englische Drama II. 490. 495 ff. Das niederländische Drama II. 505, 508 ff. Das deutsche Drama II. 517, 518, 529 ff., 536, 542 ff.
— im 18. Jahrhundert. Das moralische Drama in England II. 565 ff., 568, 633 ff. Das französische Drama II. 578, 582, 584, 649 ff., 654. Das deutsche Drama II. 588, 589 ff., 599, 602, 692 ff., 705 ff., 721, 727, 731, 747 ff., 778 ff., 1005 ff. Das italienische Drama II. 659 ff., 662 ff., 665. Das spanische Drama II. 666. Das portugiesische Drama II. 667. Das nordgermanische Drama II. 671, 672, 674, 675. Slawische Dramatik II. 678—680, 684, 685. Ungarisches Drama II. 687, 688.
— im 19. Jahrhundert. Das deutsche Drama II. 815, 816, 818 ff., 822 ff., 834, 840 ff., 921 ff., 927, 930 ff., 934. Das englische Drama II. 854, 858, 945. Das niederländische und nordgermanische Drama II. 862 bis 864, 948, 949, 952 ff. Das französische Drama II. 865 ff., 882, 884, 958 ff. Das italienische Drama II. 887, 889, 890, 973, 974. Das spanische Drama II. 892, 893, 976. Das portugiesische Drama II. 894. Das slawische Drama II. 980, 982, 985, 991—993. Das neugriechische Drama II. 988. Das ungarische Drama II. 988 ff.
Dramaturgie von Lessing II. 708 ff., Abb. des Titelblattes der ersten Ausgabe 711.
Dranmor s. Schmid.
Drapa, Drapur I. 611.
Drawida-Völker, Litteratur der I. 558 ff.
Drayton, Michael II. 305, 308.
Dreyer, Max II. 1006.
Droste-Hülshoff, Anette von II. 906, Abb. 906.
Droz, Gustave II. 970.
Druiden I. 589. [497.
Dryden, John II. 496, Abb.
Dschagadischa I. 116.
Dschahmâl I. 551.
Dschaina-Manuskript, Abb. eines westindischen I. 125.
Dschainas I. 126.
Dschaisi, Malik Mohammed I. 550.
Dschajadeva I. 97, 98.
Dschajannatha I. 102.
Dschamadagni I. 72.
Dschami I. 534.
Dschan I. 552.
Dschataka-Texte I. 127.
Dschelili I. 542.
Dschem I. 546.
Dschikangher I. 546.
Dschowaini I. 519.
Dschudi, Ibn I. 500.
Duauf, Unterweisungen des I. 185.
Ducis II. 649. [618.
Dudeffant, Marquise II.
Düring-Crelinger-Stich, Auguste II. 841.
Dumas, Alexandre II. 884.
— Alexandre, Sohn II. 960, Abb. 961, Faksimile 960.
Dumen I. 620.
Dunbar, William II. 303.
Dunkelmänner, Briefe der II. 136.
Dupleſſis-Mornay II. 244.
Duronceray, Marie Justine Benedicte II. 652, Abb. 652.
Dynastie Thang, Entwickelung der chinesischen Dichtkunst unter der I. 47.

E.

Eabani I. 149.
Eadrine (Anduin) I. 633.
Ealhilde I. 633.
Eberlin, Johann von Günzburg II. 270.
Ebers, Georg II. 934.
Ebert, J. A. II. 599.
— Egon II. 838.
Ebner-Eschenbach, Marie von II. 934.
Ebräer s. Hebräer.
Echegaray, José II. 976, Abb. 975.
Echtermayer II. 904.
Eckenlied I. 772.
Eckhart, Meister II. 3.
Eckhof II. 709, Abb. 709.
Eckstein, Ernst II. 934.
Edda, die ältere I. 608.
Edda, die jüngere I. 611 ff.
Edda-Handschrift, Abb. I. 610.
Edelstein, von Boner, Faksimile einer Seite aus demselben II. 119.
Effen, Justus van II. 861.
Egesta, Theater zu, Abb. I. 263. [611.
Egil Skallagrimsson I.
Eglentier de II. 502.
Eichendorff, Joseph von II. 836, Abb. 837.
Eilhard von Oberge I. 794. II. 71.
Einar Skulason I. 612.
Einsiedel von II. 788.
Ekkehard, Chronist I. 624.
Ekkehard von St. Gallen I. 687.
Ekkyklema I. 270.
Elamiten I. 138.
Elbschwanenorden II. 517.
Eleaten I. 229.
Eleonore von Poitou, Musenhof der II. 77.
Elias I. 167.
Eliot, George, vgl. Evans.
Elisabeth, Gräfin von Nassau-Saarbrück II. 71.
Elisäus I. 446.
Ellak I. 625.
Elmenhorst II. 545.
Emile von J. J. Rousseau II. 616, Abb. d. Titelblattes 615.
Eminescu, M. II. 987.
Empedokles I. 229.
Empu-Kanva I. 559.
Empu Tempular I. 559.
Eneide Heinrichs v. Veldeke, Miniatur zur, Abb. I. 781.
Enfans Sans Souci II. 98. [714.
Engels, Joh. Jakob II.
England und die englische Litteratur. Die alte keltische Poesie auf britannischem Boden. I. 690 ff., 777 ff. Vergl. ferner: Das alte Germanien. I. 596 ff.
— Die angelsächsische Zeit I. 633, 635 ff., 641, 642. Die christliche Poesie der Angelsachsen I. 650 ff. Die normannische Zeit I. 802, 820. II. 77.
— Verschmelzung d. angelsächsischen u. anglonormannischen Sprache zur englischen und Beginn der neuenglischen Litteratur. Das Zeitalter Chaucers II. 77 ff. Das englische Drama im Mittelalter II. 86 ff., 94, 95, 96.
England und die englische Litteratur. Das Zeitalter der Renaissance II. 101 ff., 110. Der englische Humanismus II. 125 ff., 136, 140. Die englische Renaissancepoesie II. 297 ff. Die Dichtung d. Übergangszeit II. 306. Die italienische Schule II. 305 ff. Das Drama Shakespeare's u. seiner Zeitgenossen II. 312—360.
— im 17. Jahrhundert II. 360 ff., 364, 365, 368, 375, 477 ff. Die englische Litteratur unter der Herrschaft des Puritanismus II. 480 ff. Die Restauration in England II. 494 ff.
— in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 549 ff. Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks. II. 562 ff.
— in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 603 ff., 618 ff. Die Poesie dieser Zeit II. 620 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 845 ff., 987 ff., 1003.
Englische Schauspieler in Deutschland II. 293.
Enna I. 194.
Ennâbigha I. 465.
Ennius, Q. I. 344.
Entrée de Spagne I. 789.
Enweri I. 516. [140.
Eobanus Hessus II. 135,
Eöen I. 225.
Eötvös, Joseph II. 969.
Ermanrik, Ermenrich I. 683.
Ephesische Geschichten des Xenophon I. 399.
Ephraim I. 442.
Epicharmos I. 301.
Epikur I. 257, 327, Abb. 257. [246.
Epinikien, pindarische I.
Epistolae obscurorum virorum II. 136.
Epos, Das. Epische Dichtung.
— der Chinesen I. 59.
— der alten Inder I. 84 ff., 124.
— altiranisches I. 134, 136.
— der Babylonier I. 148 ff.
— der Hellenen. Homer und Hesiod I. 207 ff. Weiterentwickelung I. 260. Das Epos der Alexandriner I. 329, 330. Der spätgriechischen Zeit I. 394, 435.
— der Römer I. 344, 346, 367, 371, 382, 406, 420, 442. Neulateinische Epen I. 663, 680, 687, 690. II. 138.

Digitized by Google

Epos d. altchristlichen Zeit I. 435, 442, 444, 446.
— der Neuperser I. 509 ff., 518 ff., 534, 536.
— der Afghanen I. 541. der Kurden I. 542. der Türken I. 542 ff., der Hindostanen I. 550 ff. der Malayen I. 556, der Javaner I. 550.
— germanische, der Völkerwanderungszeit I. 633 ff. Die christliche Epik der Angelsachsen I. 659.
— der deutschen Litteratur I. 668 ff., 668, 672, 687, 690. Das nationale Epos des Mittelalters I. 764 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 789 ff., 803 ff., 808, 809, 810. II. 64. Histor. Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts II. 67. Schwänke des 16. Jahrhunderts II. 284, 287. Die epische Dichtung des 18. Jahrhunderts II. 596, 599, 696 ff., 700, 714, 728, 743, 744, 761, 790, 791, 796. Des 19. Jahrhunderts II. 815, 836, 837, 838, 841, 914, 917, 921, 927, 928, 929, 960, 1003.
— in der englischen Litteratur I. 802, 809. Das Zeitalter Chaucers II. 77 ff., 79 ff. Die Renaissance-Epik II. 309, 340. Im 17. Jahrhundert II. 481 ff., 495. Im 18. Jahrhundert II. 568, 637 ff. Im 19. Jahrhundert II. 849, 850, 852 ff.
— in der niederländischen Litteratur II. 501.
— in den nordgermanischen Litteraturen II. 892, 894, 949.
— in der französischen Litteratur I. 684. Das nationale Epos des Mittelalters I. 755 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 783 ff., 803 ff., 806, 807. Die klassicistische Epik II. 417, 436. Epik des 18. Jahrhunderts II. 581, 582. Epik d. 19. Jahrhunderts II. 835 ff., 963.
— in der italienischen Litteratur. Die ritterlich-höfische Epik I. 789. Dante und seine Zeit II. 12 ff., 32, 38. Das Renaissance-Epos II. 150 ff., 156 ff., 176 ff. Die Epik des 17. und 18. Jahrhunderts II. 383 ff., 387.
— in der spanischen Litteratur. Das spanische National-Epos I. 761. Die ritterlich-höfische Epik I. 789 ff. Das Renaissance-Epos II. 194, 201.
Epos in der portugiesischen Litteratur II. 219, 221, 894.
— der Byzantiner I. 834, 836.
— der Slawen. Das russische Heldenlied I. 619. Die Heldenlieder der Kleinrussen I. 620. Der Serben I. 621. Der Bulgaren I. 622. Das Kiewer Epos I. 844. Die alte Epik der Böhmen I. 846, 847. Slawische Renaissance der Epik II. 679, 682, 683. Das romantische Epos des 19. Jahrhunderts II. 960, 983, 986.
— der Ungarn I. 624, 686, 687, 689.
— der Finnen I. 625 ff. der Esthen I. 630.
Erasmus, Alberus II. 287
— von Rotterdam II. 132, 136, Abb. 133.
Eratosthenes I. 328.
Ercilla y Cuñiga, Alonso de II. 194.
Erckmann, Emile II. 958
Erdeni bathi I. 549.
Erigena, Johannes Scotus I. 663.
Erinna I. 241.
Eristow, Fürst I. 448.
Ermenrich, Gotenkönig I. 633.
Ernst, Otto II. 1004.
Erzpoet, der I. 700.
Eschmunazar, Phönizische Inschrift auf dem Sarkophag des, Abb. I. 180.
— Sarkophag des I. 179.
Escosura, Patricio de la II. 898.
Esopus von Burkart Waldis, Abb. der Titelseite II. 288.
Espinel, Vicente II. 209.
Espronceda, José de II. 883.
Esra I. 178.
— ben Mose I. 502.
Essarts, Herberay des, II. 296.
Essinabr I. 465.
Estlair, Ferdinand II. 841.
Esthen I. 625, 630.
Esther, Buch I. 179.
— von Racine II. 464, Abb. einer Scene aus 463.
Estienne, Heinrich II. 131, Faksimile seiner Unterschrift 131.
— Robert II. 131.
Estilo culto, Gongora's II. 392, 394, 406, 518.
Estuñiga, Lope de II. 58.
Esus I. 589, Abb. 589.
Etaples, Lefèvre d' II. 231.
Etienne s. Estienne.
Eugamnon von Kyrene I. 224.
Euklides I. 328.
Eulalialied I. 674, Abb. I. 675.
Eulenspiegel II. 75, Abb. 74—76.
Euphuismus II. 309.
Eupolis I. 308.
Euricius Cordus II. 140.
Euripides I. 262, 294 ff., Abb. 295.
— -Handschrift, Münchener, Abb. I. 301.
Eusebius von Cäsarea I. 444, Abb. einer Handschrift 445.
— Kirchenvater I. 158.
Eustathios Makrembolites I. 832. [II. 707.
Eva, Lessings Frau, Abb.
Evangelien, Entstehungsgeschichte der I. 425 ff.
— -Handschriften, Abb. I. 423, 427, 643, 651, 652, 660.
— -Harmonie, Seite einer Abbildung aus einer Handschrift von Otfrieds I. 671, 673.
Evans, Mary Anne (George Eliot) II. 940.
Ewald, Johannes II. 675.
Exeter, Joseph I. 700.
Exostra I. 270.
Eybe, Albrecht von II. 71.
Eystein, Mönch I. 613.
Eyvind Finsson I. 611.

F.

Fabel, die, Entwickelung der Fabeldichtung.
— bei den Naturvölkern I. 8, 13, 15.
— bei den Indern I. 118 ff., 127.
— bei den Babyloniern I. 153.
— bei den Arabern I. 497.
— bei den Persern I. 534.
— in den geringeren Litteraturen des Orients I. 446, 546, 557, 561.
— im alten Griechenland I. 210, 224, 230.
— im alten Rom I. 406.
— im Mittelalter I. 729, 812 ff., 817, 819, 837, 841, 847.
— Weiterentwickelung der, seit Ausgang des Mittelalters II. 39, 68, 71, 75, 279, 283 ff., 287 ff., 436 ff., 440, 501, 599, 600, 607, 981.
Fabliel, Fabliau vergl. auch Schwankdichtung I. 806 ff. II. 501.
Fahrende Schüler, fahrende Kleriker, Vaganten, Goliarden I. 699 ff., 779, 812, 820. II. 64, 79.
Falke, Gustav II. 1004.
Falsen, de II. 674.
Faludy, Franz II. 688.
Farabi, Al I. 479.
Farazdak I. 485.
Fare, la II. 440.
Farel II. 281.
Farh Bachsch I. 552.
Farina, Salvatore II. 974.
Fasli I. 544.
Fastnachtsschwank und Fastnachtsspiel, der spätmittelalterliche II. 97, 99, 286, 287, 758.
Faust im deutschen Volksbuch II. 289.
— von Byzanz I. 446.
— von Goethe II. 758, 791, 793 ff., Abb. des Titelblattes der 1. Separatausgabe 794.
Favart, Charles Simon II. 652.
— Madame s. Duronceray.
Fawcett II. 947.
Fazio degli Uberti II. 42.
Feijoo Benito Geronimo II. 665.
Feisi I. 536.
Feith, Rhijnvis II. 861.
Fénelon II. 425, Abb. 425.
Ferid-ed-din Attar I. 527.
Ferrari, Paolo II. 974.
Ferreira, Antonio II. 221.
Fescenninische Spiele I.
Fettahi I. 534. [341.
Feuerbach, Georg II. 132.
Feuillet, Octave II. 963.
Féval II. 958.
Feydeau II. 958.
Fichte, Johann Gottlieb II. 810, Abb. 810.
Ficino, Marsilio II. 129.
Fidschi-Insulaner, Poesie der I. 11.
Fielding, Henry II. 625, Abb. 625.
Fierabras II. 291.
Figueira, Guillem I. 720.
Figueroa, Francisco de II. 192.
— Christoval Suarez de II. 195.
Filangieri Gaetano II. 665.
Filelfo Francesco II. 128.
Filicaja, Vincenzo da II. 390.
Finkenritter, das Buch vom II. 289.
Finnen I. 587, 623, 625 ff.
Finnische Volkspoesie I. 627 ff.
Finnsburg, Schlacht bei I. 638.
Finsson Eyvind I. 611.
Fiorillo II. 388.
Firâs, Abu Hamdany s. Hamdany.

Firdusi I. 136, 509 ff., Abb. Rostem u. Sohrab, persische Miniatur aus dem Götting. Schah-name-Manuskript I. 511.
— türkischer Dichter I. 544
Fischart, Johann II. 275 ff., Abb. 275, Abb. eines Stammbuchblattes 276, Titelblatt zu seiner Übersetzung d. Gargantua u. Pantagruel 277.
Fischer, J. G., II. 928.
Fitger, Arthur II. 932.
Flaischlen, Cäsar II. 1006.
Flaska s. Smil von Pardubic.
Flaubert, Gustav II. 906, [Abb. 907.
Flavius Merobaudes II.
Fléchier II. 424. [442.
Fleck II. 798, Abb. 799.
Fleming, Paul II. 522, Abb. 523.
Fletcher, John II. 859, Abb. 858.
Florian II. 658.
Florus I. 590.
Flos und Blanceflos I. 776, 782, 792, 801, 802, 836.
Fo I. 42.
Fodhlan, Ibn I. 481.
Förster, August, Schauspieler II. 926. [974.
Fogazzaro, Antonio II.
Folengo, Teofilo II. 161.
Folquet von Marseille I. 711. [Abb. 100.
Folz, Hans II. 67, 100.
Fontana II. 973.
Fontane, Theodor II. 916, Abb. 918.
Fontenelle II. 555.
Ford, John II. 860.
Forster, Georg II. 724.
Fortiguerri, Niccolo II. 162. [Abb. 887.
Foscolo, Ugo II. 888.
Fouqué, Baron de la Motte II. 829.
Fourier, Charles II. 897.
Fränkisches Taufgelübde, Abb. des Urtextes I. 663.
Fragoso, Matos II. 404.
France, Anatole II. 964.
Frank, Sebastian II. 112, 287.
Franken I. 632, 640 ff. Die Litteratur im fränkischen Reich unter Merowingern und Karolingern 659 ff. [858.
Franklin, Benjamin II.
Frankreich und die französische Litteratur. Arische Herkunft der Franzosen und das Urariertum I. 65 ff. Die Kelten und das alte Gallien I. 588 ff. Die Zeit der Völkerwanderung und das Reich der Franken I. 632, 640 ff., 659 ff., 674.
Frankreich und die französische Litteratur im 10. und 11. Jahrhundert I. 677, 679, 680, 684.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Die südfranzösische Poesie s. provençalische Poesie. Die nordfranzösische Ritterlyrik I. 723. Die mittelalterliche Epik I. 753 ff. Das nationale Epos I. 755 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 783 ff., 792, 794. Kleinere poetische Erzählungen I. 803 ff., 806 ff., 813 ff. Didaktische Poesien I. 815 ff., 820. Der Allegorische Roman I. 823 ff.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff. Die bürgerlich-gelehrte Poesie II. 43, 44 ff., 81. Die Anfänge des Dramas II. 87 ff., 90, 95, 98.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der französische Humanismus II. 125 ff., 131 ff. Die nationale Litteratur II. 227 ff. Das Zeitalter Franz I. Rabelais II. 231 ff. Die Anfänge des Klassicismus II. 243 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff. Die klassische Litteratur. Die ältere Entwickelung II. 407 ff. Die Prosalitteratur im Zeitalter des vollendeten Klassicismus II. 418 ff. Die klassische Poesie II. 427 ff. Das klassische Drama II. 441 ff.
— im 18. Jahrhundert II. 549 ff. Die Aufklärungsschriftsteller II. 554 ff., 603 ff., 607 ff. Die Dichtung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 577 ff. In der zweiten Hälfte II. 647 ff.
— im 19. Jahrhundert. Das Zeitalter des Nachklassicismus und der Romantik II. 884 ff. Der Realismus II. 954 ff., 1002.
Franz I., König von Frankreich II. 131, 228, 234. Faksimile einer Seite einer Handschrift seiner Gedichte 230 ff.
Franziskaner I. 695.
Franziscus von Assisi I. 695, 704.
Franzos, Karl Emil II. 965.
Frauenlob I. 752, II. 67, Abb. I. 750. Vgl. Heinrich von Meißen. [I. 661.
Fredegarius Scholasticus
Freidank I. 819.
Freiligrath, Ferdinand II. 906, Abb. 907.
Freisinger Denkmäler I. 846, II. 966.
Frenzel, Karl II. 990, 993.
Frese, Jakob II. 672.
Frey, Jakob II. 288.
Freytag, Gustav II. 918, Abb. 919.
Frezzi, Federigo, Bischof v. Foligno II. 42.
Frieb-Blumauer, Minona II. 925.
Friedrich II., Deutscher Kaiser I. 501, 723.
— — sizilianische Poetenschule am Hofe II. 9.
Friesen, germanischer Stamm II. 640, 661.
Frischlin, Nicodemus II. 130, Abb. 129.
Frithjof I. 613.
Frösche, die, von Aristophanes I. 313, Abb. 314.
Froissart, Jean II. 46, Abb. 48. [I. 405.
Frontinus Sextus Julius
Fronto, Cornelius M. I. 416. [schaft II. 515.
Fruchtbringende Gesell-
Frumentius und Ädesius, Begründer des Christentums in Abessynien I. 450.
Fünfbuch siehe Pantschatantra.

G.

Gabirol, Salomo I. 503.
Gaboriau II. 958.
Gälfrid von Monmouth, Bischof I. 595, 777, 779.
Gälische Sprache, Litteratur und Kultur I. 588, 590, 595, 596, II. 638.
Gärtner, Karl Christian II. 599.
Gagai Dschargutsi I. 549.
Gaj, Ljudevit II. 986.
Galbert de Campristron, Jean II. 465.
Galdos, B. Perez II. 976.
Galenos, Claudius I. 868.
Galilei, Galileo II. 107, Abb. 108. [II. 725.
Galizin, Fürstin Amalie
Gallego, Juan Nicasio II. 882.
Gallen, St., Kloster in der Schweiz I. 679.
Gallina, Giac. II. 974.
Gallus, Mönch I. 846.
Galvez de Montalvo, Luis II. 195.
Ganga, Herabkunft der, vergl. Ramajana I. 93.
Ganghofer, Ludwig II. 993.
Gansvoort, Wessel II. 132.
Garborg, Arne II. 952, Abb. 952.
Garcilaso de la Vega II. 188, 191, Abb. 191.
Gargantua v. Rabelais II. 238, Abb. der Titelseite 239.
— und Pantagruel, übersetzung von Fischart II. 279, Abb. der Titelseite 277.
Garin le Loherrain I. 761.
Garnier, Robert II. 249.
Garrick, David II. 633, Abb. 633, Theaterscene mit G. 634.
Garschin, W. II. 998.
Gascoigne, Georg II. 305, 322.
Gassendi II. 105, 374.
Gathas I. 182.
Gaucelm Faidit I. 711.
Gaudy, Franz von II. 838.
Gaula, Amadis von II. 61, vergl. Ritterroman.
Gautier d'Arras I. 787.
— Théophile II. 882.
Gavischtira I. 72.
Gawain Douglas II. 303.
Gawan I. 777.
Gay, John II. 566.
Geaten I. 635.
Geert Groote II. 132.
Geibel, Emanuel II. 910, Abb. 911.
Geiertürme, Stele der, Denkmal der babylonischen Keilschrift (im Text steht irrtümlich Stele der Windtürme) I. 142.
Geijer, Erik Gustav II. 884.
Geiler, Johannes, von Kaisersberg II. 70.
Gelais, Mellin de St. II. 234.
Gellert, Christian Fürchtegott II. 599, Abb. 600.
Gellius, A. I. 416.
Gemäldeschrift I. 579.
Gemäldehandschrift, mexikanische, Abb. I. 577, 578.
Gemara I. 453.
Gemisthos, Gregorius II. 129.
Génestet, P. H. de II. 947.
Geniensprache der Dajaken I. 557.
Genovesi, Antonio II. 661.
Geoffrin, Me. II. 618.
Georgier, Poesie der I. 446.
Georgios Pisides I. 832.
Gerbert von Montreuil I. 787. [Abb. 527.
Gerhardt, Paul II. 527.
Germanen, die, und die altgermanische Kultur I. 596 ff. Die Germanen in der Völkerwanderungszeit I. 631. Der germanische Heldensang der Völkerwanderungs-

zeit I. 633 ff. Die Bekehrung der Germanen zum Christentum II. 841 ff. Vergl. Goten, Ostgoten, Westgoten, Vandalen, Longobarden, Franken, Angelsachsen.
Germanische Poesie, Wesen der I. 599 ff., 603 ff., 609 ff. Germanischer Individualismus II. 109 ff. Durchbruch einer germanischen Rassenkunst im Zeitalter der Renaissance II. 314 ff. Der Germanismus und die Poesie des Individualismus II. 316. Germanischer und romanischer Formengeist II. 318. England als Hort des Germanismus des 17. Jahrh. II. 477 ff. Der germanische Geist in der Poesie des 18. Jahrh. II. 574 ff., 633, 689 ff. Der englische Roman des 18. Jahrh. als Erneuerer der germanischen Poesie II. 631. Die französische Poesie des 18. Jahrh. unter den Einflüssen des germanischen Geistes II. 647 ff. Einflüsse des Germanismus auf die Entwickelungen der kleineren Litteraturen im 18. Jahrh. II. 665, 667, 668. Die Litteraturen des 19. Jahrh. unter den Einwirkungen des germanischen Geistes II. 865 ff., 884, 885, 888, 892, 893, 894, 954 ff., 978 ff., 989.
Germanicus, Übersetzung der Phänomena des Aratus, Abb. einer Seite aus einer bez. Handschrift I. 407.
Gerock, Karl II. 928.
Gerstenberg, H. W. von II. 749.
Geßner, Salomon II. 708.
Getadards, Petros I. 446.
Geuchmatt, Faksimile eines Blattes zu Murners II. 272.
Geulinx II. 374.
Geusenlieder II. 502.
Ghasnewiden I. 515.
Ghatakarpara I. 101.
Ghazali, Al I. 479.
— der Verrückte I. 544.
Gheezsprache I. 450.
Gherardi del Testa II. 974.
Ghil, René II. 1002.
Giacometti, Paolo II. 974.
Giacosa, Giuseppe II. 974.
Gibbon, Edward II. 619.
Gid, Zeitschrift II. 947.
Gil Vicente II. 196, 221.
Ginevra, Gemahlin des Königs Artus, Geliebte Lancelots. Vgl. Artussagen und Lancelot.
Giraldi Cinzio II. 175.
Giusti, Giuseppe II. 891.
Glaser, Adolf II. 934.
Gleim, Joh. Ludw. W. II. 602.
Gléoman I. 633.
Glichezäre, Heinrich der I. 813.
Globe, le II. 877.
Globe-Theater, Abb. II. 341.
Glorieux, le, von Destouches II. 584. Abb. einer Scene 582.
Gloucester, Herzog Humphrey von II. 131.
Godzistav Baszko I. 846.
Görres, Joseph II. 821.
Goethe, Johann Wolfgang II. 754 ff. Der junge Goethe II. 755 ff. Die Anfänge der Weimarer Zeit II. 758 ff., 767. Die Zeit nach der italienischen Reise u. in den Jahren der klassicistischen Bestrebungen II. 767 ff., 789 ff., 793 ff. Goethe's Geistesleben und künstlerischer Charakter II. 783 ff. Einfluß des Klassicismus auf die Dichtung Goethe's II. 790 ff. Goethe's und Schillers gemeinsames Wirken II. 796 ff. Goethe im Alter II. 800 ff., Abb. 755, 756, 757, 759, 781, 784, 788, 789, 794, 798, 801.
— Bildnisse. Goethe als Kind mit seiner Familie. Nach Seekatz II. 757. Jugendbildnis, gemalt von O. May, Abb. II. 781. Goethe in der Abendgesellschaft der Herzogin Amalie II. 788. Goethe in der Campagna, Zeit der italienischen Reise. Nach Tischbein. Abb. II. 755. Goethe im Jahre 1810. Nach Kügelgen. Abb. II. 785. Goethe im Alter II. 801.
— Geburtshaus, Abb. II. 756.
— Wohnhaus, Abb. II. 789.
Göttinger Dichterbund II. 716.
Götz von Berlichingen von Goethe. Abb. des Hamburger Theaterzettels von II. 759.
Gogol, Nikolai II. 981, 992. Abb. 992.
Goldoni, Carlo II. 662. Abb. 663.
Goldschmidt, M. A. II. 949
Goldsmith, Oliver II. 629. Abb. 629. Faksimile eines Verlagsvertrages von II. 630.
Goliarden, vgl. fahrende Schüler, fahrende Kleriker, Vaganten.
Gombauld II. 417.
Gomberville II. 430.
Goncourt, Brüder, Edmond und Jules II. 966.
Goudinet II. 961.
Gongora y Argote, Luis de II. 379 ff., 392. als Begründer des estilo culto II. 394, 406, 428, 513, Abb. 393.
Gontscharow, Iwan A. II. 993, Abb. 993.
Gonzalo I. 724.
Gopinatha I. 116.
Gorboduc, Tragödie von Sackville und Norton II. 322, Abb. d. Titelblattes 322.
Gosch, Mechitar I. 446.
Goszczynski, Severin II.
Gotama I. 72. [960.
Goten, die, und die Kultur der (vgl. auch Arier I. 65 und Germanen II. 598). In der Völkerwanderungszeit II. 632—634, 640 ff., 644. Ulfilas 645 ff., 649, 663.
Gotische Sagen I. 634, 640, 687, 771. [I. 771 ff.
— -longobardische Sagen
Gottfried von Neifen I. 752.
— — Straßburg I. 744, 797. Abb. 798.
Gotthelf, Jeremias s. Bitzius. [930.
Gottschall, Rudolf II. 927.
Gottsched, Adelgunde Victorie II. 598. Abb. 591.
— Johann Christoph II. 589 ff., Abb. 590. Abb. eines Theaterzettels für die Aufführung der von ihm übersetzten „Iphigenia" von Racine II. 598.
Gower, John II. 86.
Gozzi, Carlo II. 664. Abb.
— Gasparo II. 661. [664.
Graal, die Sage vom heiligen I. 780 ff., 785, 799.
Grabbe, Chr. Dietrich II. 844.
Gracian, Balthasar II. 406.
Graziano, Dr., Figur der italienisch. commedia dell'arte II. 99.
Gray, Thomas II. 637.
Grazzini, Anton Francesco II. 175.
Greene, Robert II. 325.
Gregor I., Papst I. 433, 438, 441, 849.
— VII., Papst I. 691.
— von Nazianz I. 431, 436.
— — Nyssa I. 431.
— — Tours, Bischof I. 661. Abb. einer Seite aus einer Handschrift des 662.
Gregorianischer Kirchengesang I. 438.
Gregorius Gemisthos s. Gemisthos.
Greif, Martin II. 928.
Grendel, der Riese I. 635.
Gresset II. 581.
Gréville, Henry II. 970.
Gribojedow, A. S. II. 932. Abb. 961.
Griechen, Griechenland, Griechische Litteratur.
— Altgriechische, hellenische Litteratur I. 28, 29. Allgemeines über die altgriechische Kultur und ihren Einfluß auf die Weltlitteratur I. 201 ff. Das Blütezeitalter der epischen Poesie, Homerisches Zeitalter I. 207 ff. Das Blütezeitalter der Lyrik und das altgriechische Mittelalter I. 227 ff. Das Blütezeitalter des Dramas I. 250. Das Alexandrinische Zeitalter I. 324. In den ersten christlichen Jahrhunderten I. 385 ff. Die antik-heidnische Litteratur I. 391 ff. Die griechisch-altchristliche Litteratur I. 420 ff. Die neutestamentliche Litteratur I. 424. Die griechischen Kirchenväter I. 429 ff. Die altchristliche Poesie in griechischer Sprache I. 435 ff.
— griechisch-byzantinische Litteratur I. 827 ff.
— neugriechische Litteratur II. 967.
Griepenkerl II. 925.
Grigor Magistros I. 446.
Grillparzer, Franz II. 841 ff., Abb. 843.
Grimm, Friedrich Melchior II. 618. [814.
— Jakob II. 814. Abb.
— Wilhelm II. 814. Abb. 815.
Grimmelshausen, Jakob Christoffel von II. 540. Abb. 540, 541.
Griots, erblicher Sängerstand auf Senegambien I. 18.
Grisebach, Eduard II. 928.
Grönländer, satirische Gedichte der I. 18.
Groote, Geert II. 132.

Groſſe, Julius II. 927.
Groſſi, Tommaſo II. 890.
Groth, Klaus II. 920, Abb. 920.
Grotius, Hugo II. 368, 372, 500, Abb. 369.
Grün, Anaſtaſius ſiehe Auerſperg.
Grünberger Handſchrift
Gruffydh I. 592. [I. 847.
Grundtvig, Nicolai II. 863.
Guarini, Giambattiſta II. 185, Abb. 185. [128.
Guarino von Verona II.
Guatemaliſch-toltekiſche Inſchrift, Abb. I. 579.
Gudrun-Epos I. 771 ff.
— Faksimile aus der Ambraſer Handſchrift I. 770.
Gülſtan von Saadi I. 522, Seite aus einer Handſchrift des 523.
Günther, Joh. Chriſtian II. 588, Abb. 588.
Günzburg, Johann Eberlin von II. 270.
Guerazzi, F. D. II. 890.
Guericke, Otto von II. 374.
Guerini, Olindo ſiehe Stecchetti. [II. 205.
Guevara, Luiz Velez de
Guez de Balzac, Jean Luis ſ. Balzac.
Guicciardini II. 112.
Guidiccioni, Giovanni II. 164.
Guilelmus ſ. Appulus.
Guillaume de Lorris I. 824. [I. 708.
Guillem von Cabeſtaing
Guinicelli Guido II. 11.
Guiraut Riquier I. 712.
Guittone von Arezzo I. 723.
Gumpelmänner II. 64.
Gumppenberg, Hanns von II. 1007.
Gundulic, Iwan II. 679.
Gunlaug Schlangenzunge I. 612.
Gunther, König der Burgunden I. 633, in der Dichtung und Sage, vergl. Nibelungenlied, Waltharilied, Walther von Aquitanien.
— Ligurinus von ſ. Ligurinus.
Gutenberg, Johannes II. 102. Abb. 103. Abb. aus ſeiner 42zeiligen Bibel 106.
Guthere ſ. Gunther.
Gutierre de Cetina ſ. Cetina. [Abb. 903.
Gutzkow, Karl II. 904.
Guy de Cambrai I. 806.
— von Warwick I. 802.
Guyot de Provins I. 820.
Guzman, Fernan Perez de II. 60.
Gwalchmai I. 595.
Gyllenborg, Guſtav Fredrik II. 674. [687.
Gyöngyöſi, Stephan II.
Gyulai, Paul II. 989.

H.

Habakuk I. 167, 176.
Habington II. 480. [67.
Hadamar von Laber II.
Hadlaub, Johannes I. 752.
Häring, W. II. 918.
Hafis I. 531 ff.
Hagedorn, Friedrich von II. 597, Abb. 597.
Haggai I. 178.
Hagias I. 224.
Hala I. 124.
Halacha I. 453.
Halbe, Max II. 1006.
Halbſuter II. 67.
Hale, Adam de la II. 91.
Halevi, Jehuda I. 503.
Halévy II. 961.
Halek, Vitezslaw II. 985.
Halfred der Störriſche I. 612.
Hall, Joſeph II. 305.
Haller, Albrecht von II. 597, Abb. 598.
Halm, Friedrich ſ. Münch-Bellinghauſen.
Hamadany I. 496.
Hamann, Johann Georg II. 724.
Hamaſa des Abu Temman I. 462, 465.
Hamburger Nationaltheater II. 709.
Hamdany, Abu firAS I. 489.
Hamerling, Robert II. 929. Abb. 929.
Hammarſköld, Lorenzo II. 863.
Hamſun, Knut II. 1008.
Han-fi-tſe I. 42.
Hanſen, Friedrich von I. 732, 733, Abb. 734.
Hanſſon, Ola II. 952.
Hanswurſtpoſſe I. 363, II. 99, 226 ff., 296, 545 ff., 547, 548.
Hanuman I. 93, 94, 116, vergl. Ramajana, Abb. I. 94.
Hao-kiu-tſchuan, chineſiſcher Sittenroman I. 61, Abb. 60.
Harald Schönhaar I. 608, 611.
Hardenberg, Friedrich Leopold von, Novalis, II. 821, Abb. 821.
Hardy, Alexander II. 449.
Harduinus I. 584.
Hariri I. 496.
— Ali I. 542.
Harit ben Hilliſa I. 465.
Harris-Papyrus I. 192.
Harsdörffer, Georg Philipp II. 517.
Hart, Heinrich II. 1003.
— Julius II. 1003.
Hartleben, Otto Erich II. 1004.
Hartlieb, Johann II. 71.
Hartmann von Aue I. 744, 794, Abb. 795, 796.
— Moritz II. 909.
Hartzenbuſch, Juan Eugenio II. 893.
Harun al Raſchid I. 477.
Harvey, William II. 375.
Haſſan, Mir, aus Delhi I. 552.
Hatif, Ahmed I. 537.
Hatim Thai, Märchen von I. 534.
Hauff, Wilhelm I. 839.
Haug, Johannes Carſten II. 863.
Haupt- und Staatsaktionen II. 547.
Hauptmann, Gerhard II. 1005.
Haupu Sidah I. 559.
Havelock, Lied von I. 802.
Hawai, Poeſie auf I. 12.
Hawes, Stephen II. 304.
Hawthorne, Nathaniel II. 859.
Haymonskinder, die vier I. 760, II. 291, Abb. I. 760.
Hebbel, Friedrich II. 923, Abb. 923.
Hebel, Johann Peter II. 804, Abb. 804.
Hebetulla I. 546.
Hebräer, die. Hebräiſche Poeſie I. 24, 25, 27—29. Semitiſche Abſtammung I. 139 ff., 142, 143. Die hebräiſche Litteratur von den älteſten Zeiten bis zum Beginn der chriſtlichen Zeit, — die bibliſche Litteratur I. 155—178. — Die jüdiſch-alexandriniſche Litteratur I. 328 ff. Das Zeitalter der Entſtehung des Talmud I. 451 ff. Die neujüdiſche Poeſie unter den Arabern I. 501.
Hebberg II. 949. [525.
Heermann, Johannes II.
Hegedöſök I. 624.
Hegel II. 904. Abb. 902.
Hegeler, Wilhelm II. 1006.
Heiberg, Hermann II. 936.
— Ludwig II. 863.
— Peter Andreas II. 675.
Heine, Heinrich II. 900 ff., Abb. 901.
Heinrich VI., Kaiſer, Faksimile eines Minneliedes von I. 732.
— II., König von England I. 779. II. 77.
— III., König von England I. 802.
— VII., König von England II. 304.
Heinrich VIII., König von England II. 304.
— IV., König von Frankreich II. 234.
— IV., Herzog von Breslau I. 752.
— Julius, Herzog von Braunſchweig II. 296.
— der Glichezäre I. 813.
— von Meißen, Frauenlob I. 752.
— von Mügeln II. 68.
— von Teichner II. 68.
— von dem Turlin I. 801.
— von Veldecke I. 729, 794, Abb. 793.
— der Vogler I. 772.
Heinſe, Johann Jakob Wilhelm II. 747, Abb. 747.
Heinſius, Daniel II. 500.
Hejduk, Adolf II. 985.
Heldengeſang, Heldenlied ſ. Epos I. 638.
Heliand, der I. 668 ff. Faksimile einer Seite der Münchener Heliandhandſchrift I. 670.
Heliodor I. 329.
Hellenen, helleniſch, vergl. Griechen, griechiſch.
Hellenismus, Einwirkung d. altgriechiſchen Poeſie auf die neuere Dichtung, vergl. Klaſſik, Klaſſicismus I. 206.
Helmholtz II. 896.
Helvetius, Claude Adrien II. 609.
Hemans, Felicia II. 856.
Henckell, Karl II. 1004.
Henotheismus der Inder I. 68.
Henriade von Voltaire II. 581, Abb. des Frontiſpiz der erſten Ausgabe II. 581.
Heptameron von Margarete v. Valois II. 234, Abb. der Titelſeite der erſten Ausgabe 235.
Herakles im griechiſchen Epos I. 211, 225.
— Schild des I. 225.
Heraklit aus Epheſus I. 253. [236.
Herberay des Eſſarts II.
Herbort von Fritzlar I. 801.
Herder, Johann Gottfried II. 737 ff., Abb. 738, Abb. ſeines Geburtshauſes 739.
Hermann Nikolaus II. 268.
Hermeſianax I. 332.
Hermippos I. 318.
Hermoniakos, Konſtantin I. 836.
Herodot I. 195, 257, Abb. [258.
Heron I. 328.
Herondas I. 305, 332, 333.
Herrand von Wildonie I. 807. [192.
Herrera, Fernando de II.

Herreros, Breton de los II. 883.
Herrick, Robert II. 480.
Herrig, Hans II. 990.
Herz, Henrik II. 863.
Heruler, germanischer Stamm II. 632. 646.
Herwegh, Georg II. 909, Abb. 908.
Herz, Henriette II. 818.
Herzen, Alexander II. 991.
Hesekiel I. 178.
Hesiod I. 207. 208. 223.
Hesiodische Schule I. 224. 225 ff. [140.
Hessus, Eobanus II. 135.
Hesychius, erste Seite aus dem fünften Bande des Glossars des, Abb. I. 845.
Hethiter I. 138.
Hethitische Bilderschrift, Abb. I. 140.
Heyse, Paul II. 915, Abb. 915.
Heywood, John II. 304.
— Thomas II. 358.
Hiaku-nin-is-syû, japanische Gedichtsammlung I. 568.
Hiel, Emanuel II. 948.
Hieroglyphenschrift I. 139. 144. 182. Abb. I. 187. 189. 190. 578. 581.
Hierónimo de San Pedro II. 62.
Hieronymus, Kirchenvater I. 158. 433.
Hilali I. 536. [437.
Hilarius von Poitiers I.
Hildebert von Tours I. 700. [Abb. 339.
Hildebrand-Lied I. 640, 765.
Hindi- und hindustanische Sprache und Litteratur I. 549 ff. Entstehung der hindustanischen Sprache I. 550. Die epische Poesie I. 550. Die lyrische Poesie I. 552. Abb. aus dem Roman „Kamrups Abenteuer" I. 551.
Hinrik von Alkmer s. Alkmer.
Hiob, das Buch I. 175.
Hipparchos I. 328.
Hippel, Theodor Gottlieb von II. 787. 806.
Hipponax von Ephesus I. 226. 242.
Hita, Juan Ruiz, Erzpriester von, s. Ruiz.
Hitomaro I. 570.
Hitopadescha, indische Fabelsammlung I. 122.
Hiuen-tsong, Kaiser I. 51.
Hjärne, Urban II. 672.
Hoa-tsien, episch-lyrisches Gedicht I. 59.
Hobbes, Thomas II. 364, 368, Abb. 364.
Hochstraten, Jakob von II. 135.
Hochzeit des Figaro von Beaumarchais II. 654, Abb. des Titelblattes zu 654, Abb. einer Scene aus 655.
Hölderlin, Joh. Chr. Friedr. II. 804.
Hölty, Ludwig II. 728.
Hofmann, Christian, von Hofmannswaldau II. 598, Abb. 587.
Hoffmann, E. T. A. II. 824, Abb. 824.
— von Fallersleben, Heinrich II. 908.
— Hans II. 965.
Hogg, James II. 646.
Hohelied Salomo's I. 165.
Ho-kuan-tse I. 42.
Holbach, Dietrich, Baron II. 609. [Abb. 673.
Holberg, Ludwig II. 672.
Holländer, Felix II. 1006.
Holland. Die Holländer s. Niederlande.
Holmes, Oliver Wendell II. 947. [672.
Holmström, Israel II.
Holst, Peter II. 949.
Holtei, Ludwig II. 840.
Holz, Arno II. 1004, 1005.
Homer, Homeros I. 208, 205, 207, 208, 210. Das homerische Epos I. 211 ff. Homers Bedeutung für die Entwickelung der Dichtkunst I. 215. Homerische Fragen, Homers Leben u. s. w. I. 218 ff. Die Schule und die Nachfolger Homers I. 223. 224 ff., 230. Einfluß Homers auf das spätere griechische Epos I. 260. 330. Homerische Centonen I. 435. Einfluß des homerischen Epos in der späteren Zeit II. 182 ff., 194. 224. 225. 426. 490. Die Wiedererweckung Homers im 18. Jahrh. II. 633. 637. 638.
— Apotheose, Abb. I. 213. Idealbüste, Abb. I. 212. Seite aus dem Bruchstück einer Homer-Handschrift aus dem 3. Jahrh. v. Chr., Abb. I. 221. Seite aus einer illustr. Ilias-Handschrift des 5. Jahrh. n. Chr., Abb. I. 216. Seite aus einer Odyssee-Handschrift des 14. Jahrh., Abb. I. 219.
Homeros, Alexandrinischer Dichter I. 330.
Honoria I. 625.
Hood, Thomas II. 942.
Hooft, Pieter Cornelis-zoon II. 506. Abb. 505.
Hopfen, Hans II. 927. 934.
Horand I. 606.
Horatius, Flaccus Quintus I. 360, 376 ff., Abb. I. 377, Seite aus einer Horaz-Handschrift des 10. Jahrh. n. Chr., I. 379. des 12. Jahrh. n. Chr. Bunte Tafel zwischen 352 und 353.
Horaz s. Horatius Flaccus.
Horn, König I. 802.
Hornklofi Thorbjörn I.
Horus I. 184.
Hosea I. 170.
Hostrup, J. Chr. II. 949.
Hotel Rambouillet II. 415 ff.
Hottentotten, Poesie der I. 14 ff.
Houwald, Chr. Ernst von II. 822.
Hour, Jean le II. 52.
Hovel ab Owain Gwynned I. 595.
Howard, Henri, Earl of Surrey s. Surrey.
Hrabanus Maurus I. 665. Abb. einer Handschrift des 663.
Hrolf Kraki I. 612.
Hroswitha I. 679. 688 ff.
Hrothgar I. 633. 635.
Hucmann I. 576.
Hudibras von Butler II. 495, Titelblatt zu 493.
Hues von Rotland I. 787.
Hugdietrich I. 771.
Hughes, Thomas II. 941.
Hugo von Trimberg I. 819.
Humanismus, Humanisten II. 42. 102 ff., 118. 122 ff., 125 ff. Die Anfänge des Humanismus in Italien und der italienische Humanismus II. 126 ff. Der französische Humanismus II. 131. Der niederländ. Humanismus II. 132. Der deutsche Humanismus II. 132. Der englische Humanismus II. 133. Die neulateinische Humanistenpoesie II. 136 ff.
Humboldt, Alexander von II. 896. [619.
Hume, David II. 619, Abb.
Hunnen I. 624. 632.
Hunnischer Sagenkreis I. 624. 625. 634. 687, 706 ff.
Hunold II. 545.
Hurtado, Luis II. 62.
Huß, Johannes II. 4. 678.
Hutten, Ulrich von II. 136. 251. 270. Abb. 270. 271.
Huygens, Constantin II. 510. [1375.
Huygbens, Christian II.
Huysmans, Joris Karl II. 1002.
Hygelak, der Geatenkönig I. 635.
Hymenaeos I. 208.

J.

Iberer I. 586.
Ibsen, Henrik II. 952. Abb. 951.
Ibykos I. 242.
Iffland, A. W. II. 762. 802. Abb. 763.
Igors Heerfahrt I. 844.
Igricek I. 624.
Igricz-készség I. 624.
Ikanage I. 575. [441.
Ildefonsus von Toledo I.
Ilias I. 210. 215. 220. Abb. einer Seite aus der Mailänder Handschrift der I. 217.
Iltschutsai I. 519.
Ilja von Murom I. 619.
Ilmarinen I. 630. [973.
Imbriani Vittorio, II.
Immermann, Karl II. 889. Abb. 889. [60
Imperial, Francisco II.
Indianer, Poesie der I. 12 ff. s. auch bei den einzelnen Stämmen.
Indianische Bilderschriften Abb. I. 11, 14.
Indien, indische Kultur und Litteratur I. 23 ff. Die alten Arier und die arische Kultur I. 65 ff. Das alte Indien, Religion und Kultur im Rig-Veda-Zeitalter I. 68 ff. Der Rig-Veda I. 69 ff. Das altindische Priestertum und die Litteratur der Veden. I. 72 ff. Das mittelalterliche Indien, Buddha I. 78 ff. Die epische Poesie der Inder I. 84 ff. Die Lyrik I. 96 ff. Das indische Drama I. 103 ff. Die Prakrit- und Pali-Litteratur I. 123 ff. — Die Litteratur im neueren Indien s. Hindi- und hindustanische Litteratur, Dravida-Völker, Tamulische Litteratur.
— Abbildungen. Die Asoka-Inschriften auf den Felsen von Kapur di Giri I. 74. Handschriften: Südindische Rig-Veda-Handschrift des 16. Jahrhunderts n. Chr. I. 69. Palmblatt-Handschrift aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. I. 78. Aus dem Jahre 1084. I. 81. — Aus dem 14. Jahrhundert I. 124. Sanskrit-Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts I. 117. Tschaina-Manuskript vom Jahre 1404 I. 125. Handschrift eines religiösen Werkes der

Buddhisten I. 127. — Indischer Tanz I. 73 — Indische Schauspieler I. 106, 108. Indische Schauspielerin I. 113-114. Außerdem I. 66, 79, 80, 87, 88, 92, 93, 94.
Ingermann, B. S. II. 863.
Jon aus Chios I. 318.
Jophon, Sohn des Sophokles I. 282.
Iran, altiranische Kultur und Litteratur I. 23, 24, 26, 27. Arische Herkunft, Urariertum I. 65 ff., 120 ff. Das Zeitalter Zarathustra's und die alte ostiranische Kultur I. 130 ff. Westiran I. 134 ff. Kultur und Litteratur unter den Sassaniden I. 136 ff. Vgl. Persien. Abb. Inschriftfelsen v. Behistun I. 135.
Iren, Irland, irische Kultur II. 588, 590 ff., 595, 596, 642, 659, 663. Abb.: Denkmäler ogamischer, altirischer Runenschrift I. 591, 592. Spätere irische Runenschrift I. 593. Seite aus der Evangelienhandschr. von St. Chad I. 643. Aus einer irischen Handschrift des 8. Jahrh. I. 649.
Iriarte, Thomas de II. 667. [858.
Irving, Washington II.
Isaak von Antonien I. 444.
Ischak Tschelebi I. 544.
Isengrimus I. 813. [479.
Ishrakijun, Schule der I.
Isidorus von Sevilla, Bischof I. 649.
Isis I. 184. [665.
Isla, José Francisco II.
Islam, Der, s. Mohammed, Mohammedanismus.
Island, isländische Litteratur I. 596 ff., 607 ff., 611 ff. Neuere isländ. Litteratur II. 668 ff.
Isokrates I. 258.
Istar I. 149.
— Höllenfahrt der I. 152.
Italien, italienische Litteratur. Die Litteratur in lateinischer Sprache nach dem Sturz des altrömischen Reiches in der Longobardenzeit I. 632, 640, 641, 649, 663. Im 10. bis 12. Jahrh. I. 667, 680 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Anfänge der Nationallitteratur in italienischer Sprache: die geistliche Lyrik in Umbrien I. 704 ff. Francoitalienische Zeit I. 723, 789, 826.
Italien im 14. u. 15. Jahrhundert II. 1 ff. Zeitalter Dante's, Petrarca's, Boccaccio's II. 9 ff. Anfänge des Theaters II. 87 ff., 94, 99.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der italienische Humanismus II. 125 ff., 136 ff., 140. Die nationale Litteratur II. 141 ff. Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur II. 146 ff. Die Poesie auf ihrer Höhe. Ariost I. 155 ff. Lyrik und Drama der klassicistischen Richtung II. 162 ff. Die Gegner des Klassicismus. Die Satiriker II. 170 ff. Torquato Tasso und seine Zeitgenossen II. 178 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff. Marini und seine Zeit II. 382 ff. Anfänge des französischen Klassicismus II. 390.
— im 18. Jahrhundert. Die italienische Litteratur unter der Herrschaft des französischen Geschmacks II. 658 ff. Erstes Eindringen germanischer Elemente II. 665.
— im 19. Jahrhundert. Die Zeit des Nachklassicismus und der Romantik II. 885 ff. Verfall der Romantik und Emporgang des Realismus II. 970 ff.
Iwein und Erec I. 777.
Izdubar-Epos, Babylonisches, I. 146 ff. Abb.: Thontafeln mit Bruchstücken der Sintflut-Erzählung aus der Assurbanipalschen Bibl. I. 145, 152. Izdubar, Relief aus Khorsabad I. 148. Izdubar und Eabani I. 150. Die Skorpionmenschen I. 151. Izdubar und Sitnapistim I. 152.

J (j).

Jakob I., König II. 86.
— von Edessa I. 444.
Jacobsen, J. P. II. 951.
Jacopone da Todi I. 708.
Jäger II. 953.
Jaia I. 542.
Jakobi, Fritz II. 725.
Jamblichus I. 399.
Janetschky, Christian II. 546, Abb. 546.
Jang-hiong I. 42.
Jan Posset s. Sackville.
Jansemin, Jaques I. 728.
Japan und die japanische Litteratur I. 565 ff. Die Lyrik I. 568. Das japanische Drama I. 570. Die Erzählungslitteratur I. 575.
— Abbildungen. Japanisches Hetärenlied, Text und Melodie I. 570. Titelblatt und Seite einer japanischen Anthologie I. 567, 569. Japanisches Theater I. 571, 573. Illustration eines Romans I. 574. Außerdem I. 572.
Jaschna I. 132, 133.
Jascht I. 133, 134.
Jasykow II 401.
Jaufre Rudel I. 708.
Jaume Roig II. 57.
Javanika I. 105.
Java, Javanische Litteratur I. 559 ff. Die Kawilitteratur I. 559. Die javanische Litteratur I. 561. Das javanische Drama I. 561. Abb. javanische Handschrift aus dem 18. Jahrhund. I. 560. Javan. Schauspieler I. 562.
Jean de Meun I. 824.
Jean Paul II. 806, Abb. 805. [506.
Jehuda ben Salomo I.
Jemin, Ibn I. 530.
Jensen, Wilhelm II. 934, Abb. 935.
Jeremia I. 176.
Jeremias Gotthelf s. Bitzius.
Jesaias I. 28, 167, 169, 172.
— Deutero- oder Pseudo- I. 172.
Jescht s. Jascht.
Jesuiten, Die, und ihr Einfluß auf die Litteratur II. 124, 176 ff., 178, 275, 365, 380, 383, 391, 394, 422, 424, 480, 526, 527, 545, 680, 681, 682, 687, 688.
Jesus Sirach I. 179.
Ji-king I. 37, 38.
Jodelle, Etienne II. 248.
Joel I. 170.
Joglar s. Spielleute.
Johann II. von Kastilien II. 57.
Johannes Chrysostomus s. Chrysostomus.
— Climacus, Faksimile einer Seite aus „Die Paradiesesleiter" I. 833.
— von Damaskus I. 831.
— -Evangelium I. 426.
Johannis Offenbarung I. 425.
Johnson, Samuel II. 631, Abb. 631.
Joinville II. 46.
Jokai, Maurus II. 989.
Jona, Buch I. 170.
Jonathan ben Uziel I. 179.
Jongleur s. Spielleute.
— auf einem öffentlichen Platze, Abb. I. 701.
Jonson, Ben II. 355 ff., Abb. 356.
Joppe, ägypt. Erzählung von der Einnahme von I. 195.
Jordan, Wilhelm II. 914, Abb. 914.
Jornandes I. 633.
Jorque Manrique II. 60.
Josephus, jüdisch. Historiker I. 158. [780.
Joseph von Arimathia I.
Josika, Nikolaus II. 988.
Jovellanos, Gaspar Melchior de II. 667.
Juan de la Cruz II. 198.
— Manuel, Infant Don II. 55.
Jude, der ewige, deutsches Volksbuch II. 289, Abb. des Titelblattes II. 290.
Juden, Judentum, jüdische Litteratur, vgl. Hebräer,
Judith, Buch I. 179.
— -Dichtung, die angelsächsische I. 657.
Julius Cäsar I. 366.
Junges Deutschland II. 900 ff.
Jungfrauen, die klugen und thörichten, Mysterienspiel II. 95.
Jung-Stilling, J. H. II. 725.
Juniusbriefe II. 618.
Jussuf Kas Adshib I. 547.
— und Suleicha, die bibl. Sage von Joseph und der Frau des Potiphar in der orientalischen Dichtung I. 510, 534, 542, 550.
Juvenal I. 412.
Juvenalis, Decimus Junius, s. Juvenal.
Juvencus I. 442.

K.

Kacic-Miosic, Andreas II. 682.
Kaczkowski, Sigismund II. 981.
Kadlubek, Vincenz I. 846.
Kaedmon I. 652.
— Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, Abb. I. 658. [726.
Kästner, Abraham, II.
Kaiserchronik I. 815.
Kaisersberg, Johannes Geiler von II. 70.
Kakschivant I. 72.

Kalbeck, Max, II. 927.
Kalenberg, Pfaffe von II. 75.
Kaleva, Kalewala I. 628.
Kalewipoeg I. 630.
Kalfa Kovenes I. 448.
Kalidasa I. 93, 97, 98, 105, 107 ff.
Kalilah und Dimnah I. 122, 497, 534, 841, vgl. Pantschatantra, Bidpai, Buch der Weisheit.
— — Abb. aus einer arabischen Handschrift des Fabelbuches I. 535.
— wa Dimnah soviel wie Kalilah und Dimnah.
Kallimachos I. 330.
Kallinos I. 293.
Kammern der Rhetorik II. 502 ff.
Kamrups Abenteuer, hindustanischer Märchenroman I. 551.
Kanaresen I. 553. [542.
Kanitz, Freiherr von II.
Kant, Immanuel, II. 776. Abb. 777.
Kantemir, Fürst II. 685.
Kantjil, javanische Tiererzählung I. 561.
Kanzow II. 112.
Kanva I. 72.
Kao-tong-kia I. 58.
Kao-tschin I. 49.
Kao-wen-sieu I. 58.
Kaqueuma, Weisheitssprüche des I. 186.
Karadjordje I. 622.
Karadshić, Vuk II. 986.
Karamzin, Nicolai M. II.
Karelen I. 623. [981.
Karl IX. II. 234.
— August, Herzog von Weimar II. 788.
— der Große I. 441, 661 ff. Kultur und Litteratur im Zeitalter Karls des Großen I. 661 ff. Karl der Große in der Sage und Dichtung I. 613, 756 ff., 758, 760, 789, 792, 801, 802.
— der Kahle I. 665.
Karna, Heldengestalt des Mahabharata I. 86.
Karolinen-Inseln, Gesangsfeste auf den I. 18.
Karpinski, Franz II. 684.
Karr, Alphonse II. 958.
Karthago I. 142, 178.
Kaschjapa I. 72.
Kasside I. 465, 492, 517, 522. [75.
Kastenwesen der Inder I.
Katharina II. von Rußland II. 685.
Katkow II. 990.
Katona, Joseph II. 989.
Kautukasarwaswa, indische Posse I. 116.
Kavikarnapura I. 116.
Kavitraja I. 93.
Kavja, altindischer Dichter I. 72.
— Bezeichnung für das indische Epos I. 95.
Kawi, Sprache und Litteratur I. 559.
Kay, Charles de II. 947.
Kazincy, Franz von I. 989.
Keats, John II. 858.
Keilschrift I. 134, 138, 144 ff. Abb.: Inschriftfelsen von Behistun mit persischen Keilschriften I. 135. Stele der Geiertürme mit babylonischer Keilschrift archaistischen Charakters I. 142. Thontafel der Assurbanipalschen Bibliothek I. 145, 152.
Keiser, Reinhold II. 545.
Keller, Gottfried II. 916. Abb. 916.
Kellgren, Henrik II. 674.
Kelongs, spruchartige Liebesgedichte der Malayen I. 559.
Kelten und die keltische Kultur und Litteratur. Arische Herkunft I. 65, 66 ff., 586, 587, 588 ff. Die Kelten in Gallien I. 588 ff. Die Kelten in Britannien I. 590 ff.
Keltiberer I. 587. [I. 586.
Keltiberische Münze Abb.
Kemeny, Johann II. 989.
Kempe, William II. 338.
Kepler, Johannes II. 107, 372 Abb. 371.
Kermani, Mir I. 530.
Kerner, Justinus II. 835.
Khallikan, Ibn I. 481, Abb. seines biographischen Wörterbuches I. 480.
Kiao-meng-fu I. 57.
Kiew und die Kiewer Litteratur im Mittelalter I. 619, 620, 842. Kiew'scher Sagenkreis I. 619. Das Kiewer Geschichtsepos I. 844.
Ki-kiun-tsiang I. 57.
Kindi, Al, aus Basra I. 479.
Kingo, Thomas II. 671.
Kingsley, Charles II. 941.
Kinkel, Gottfried II. 909.
Kin-ping-mei, die Geschichte eines Wüstlings, chines. Roman I. 61.
Kin Tambuhan, Lied von I. 559. [1007.
Kirchbach, Wolfgang II.
Kirchhoff II. 898.
Kirchliche Lyrik, vergl. Religion, relig. Poesie.
Kirejevskij II. 990.
Kirgisen I. 548. [I. 548.
Kirgisischer Musikant, Abb.
Kisfaludy, Alexander II. 988.
— Karl von II. 989.
Kisa, Joseph II. 990.
Kitsche, Kitschua, Kultur der I. 578, 582 ff.
Kiyo-gen, japanische Possen I. 572. [952.
Kjelland, Alexander II.
Klajetsi, Nerses I. 446.
Klassicismus, Entwickelung der Geschichte des Einflusses der griechischen u. der römischen Litteratur auf die des neueren Europa. Fortleben der Erinnerungen an die antike Kultur im christlichen Europa I. 640 ff., 657, 659, 661. Am Hofe Karls des Großen I. 663. Ferner I. 665—668. Die Zeit der Vorrenaissance I. 677, 678, 679, 680, 684 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge II. 692, 700, 707, 812, 819. In der byzantinischen Litteratur 827 ff.
— Im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff., 10, 11. Petrarca als Begründer des Klassicismus II. 28 ff. Boccaccio II. 37 ff., ferner II. 49, 79.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der Humanismus II. 124 ff. Die klassicistische Poesie Italiens II. 141 ff. Einfluß des italienischen Klassicismus auf die spanische und portugiesische Litteratur II. 190 ff., 198, 199, 200, 207, 221 ff., 224, 225. Auf die französische Litteratur II. 227 ff., 245 ff. Auf die englische Litteratur II. 305 ff.
— im 17. Jahrhundert. Entwickelung und Herrschaft des französischen Klassicismus I. 407 ff. Der Klassicismus in der englischen u. niederländischen Litteratur I. 480 ff., 482, 496 ff., 504 ff. Die Anfänge des Klassicismus in der deutschen Litteratur. II. 511 ff.
— im 18. Jahrhundert. Die europäischen Litteraturen unter der Herrschaft des französischen Klassicismus II. 562 ff., 577 ff., 584 ff., 658 ff., 672 ff., 683 ff., 688. Die Entwickelung des hellenisch-deutschen Klassicismus II. 767 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 807 ff., 811, 816, 829 ff., 849, 855, 861, 862, 865 ff., 885 ff., 888, 889, 891, 892 ff., 921, 927 ff., 937, 941, 942, 943, 945, 949, 959, 963, 970, 973, 980, 981, 982, 985, 989, 999, 1003.
Klay, Johann II. 518. Abb. 518.
Kleander I. 281.
Klein, J. L. II. 925.
Kleinrussen s. Südrussen.
Kleist, Ewald von II. 602.
— Heinrich von II. 824. Abb. 825.
Klinger, Fr. Maximilian II. 752. Abb. 752.
Klingsor von Ungerland, Abb. I. 751.
Kliphausen, Heinrich Anshelm von Ziegler und II. 539. [680.
Klonowicz, Sebastian II.
Klopstock, Friedrich Gottlieb II. 696 ff. Als Bahnbrecher eines bürgerlichen Freiheitsgefühls II. 698. Charakter und Weltanschauung II. 699. Eigenart seiner Kunst II. 700. Seine Dichtungen II. 701. Seine Nachahmer II. 703. Abb. Bildnis nach dem Gemälde von Hickel II. 697, Titelblatt der ersten Messias-Ausgabe von 1749 II. 701.
Knapp, Albert II. 928.
Knebel, II. 788.
Kniaznin II. 684.
Knotenschrift der Incaperuaner I. 582.
Knowles, James II. 858.
Kochanowsky, Johann II. 680. [683.
Kochowski, Wespasian II.
Kock, Paul de II. 958.
Kölcsey, Franz v. II. 988.
König Horn, Lied von, I. 802.
— Ulrich von, II. 588.
Königinhofer Handschrift I. 847.
Körner, Theodor II. 829. Abb. 828.
Kolan Nattanawa, singhalesische Pantomime I. 555.
Kolbrunarskald, Thormodd I. 612.
Kollar, Johann II. 984.
Kolzow, Alexej II. 988. Abb. 988.
Komensky s. Comenius.
Komödie vergl. Lustspiel.
— von dem Verrate des Melchior Balassi II. 687.
Kondratowicz, Ludwig II. 990.
Kong-tse s. Confucius.
Konrad Fleck I. 801.
— von Stoffel, Meister I. 802. [Abb. 65.
— von Würzburg II. 64.
Konstantin Hermoniakos I. 836.

Konstantin Manasses I. 892.
Kopernikus, Nikolaus II. 107. Abb. 107.
Kopisch, August II. 898.
Kopten, Koptische Sprache und Litteratur I. 448. Koptische Handschrift vom Jahre 918 n. Chr., Abb. I. 447.
Korah, Familie I. 164.
Koran, der I. 475. Koran-Handschriften: Seite e. K.-H. aus dem 7. Jahrh. I. 470, aus dem 8. Jahrh. I. 472, vom Jahre 1264 I. 474.
Koreanische Schauspieler Abb. I. 575.
Korkud I. 546.
Kormak I. 612. [981.
Korzeniowski, Joseph II.
Kosaken, Volkspoesie der I. 620, 621, II. 980.
Kosmas von Jerusalem I. 881.
Koteibah, Ibn I. 481.
Kothurn I. 206.
Kotzebue, August von II. 802. Abb. 802.
Kovenes Kalfa I. 448.
Kraljevic, Marco, serbischer Nationalheld I. 621.
Krasicki, Ignaz II. 683.
Krasinski, Sigismund II. 980.
Kraszewski. B. J. II. 981.
Krates I. 306.
Kratinos I. 306, 307.
Kreta, Apollokultus auf I. 209.
Kretschmann, Karl Fr. II. 703.
Kretzer, Max II. 1004.
Kreuzzüge, Zeitalter der I. 691 ff.
Kriemhilde in d. deutschen Sage und Dichtung I. 769, vergl. Siegfried, Nibelungen.
Krischna, Heldengestalt der indisch. Dichtung I. 85 ff., 99, Abb. 87.
Krischnamischra I. 116.
Kriwe, Oberhaupt der Priester bei den alten Litauern I. 623.
Krüger, Bartholomäus II. 289.
Kruse, Heinrich II. 930.
Krylow, Iwan A. II. 981.
Kschemischwara I. 115.
Kuai, Schule der I. 46, 52.
Kuan-han-king I. 53, 57.
Kuan-tschung I. 42.
Kuckuckslied II. 79.
Kudatku Bilik, uigurische Dichtung I. 547. Seite aus dem „Kudatku Bilik", Abb. I. 547.
Kühne, Gustav II. 904.
K'uei-sing, chinesischer Gott der Litteratur, Abb. I. 32.
Kürenberg, Ritter von I. 728. Abb. 727, drei Strophen eines Gedichtes von, Abb. 726.
Kumaradasa I. 555.
Kurden, die; kurdische Sprache und Litteratur I. 542.
Kuru und Pandu, vergl. Mahabharata.
Kurz, Hermann II. 885.
— -Bernardon II. 548.
Kuschiten I. 196.
Kutsa I. 72.
Kyd, Thomas II. 828.
Kykliker, die; das Epos der Kykliker, kyklische Epen I. 224 ff., 230.
Kymrische Sprache und Litteratur, gleich gallischer und walisischer Sprache und Litteratur, vgl. I. 588.
Kynddelw I. 595.
Kyros-Epen I. 134.

L.

Labé, Luise II. 236, Abb. der Titelseite der ersten Ausgabe ihrer Werke [236.
Labiche II. 961.
Labienus, D. I. 367.
Lachaussée, de II. 584.
Lactantius, Firmianus I. 433.
Lätus, Pomponius II. 138.
Lafontaine II. 496, Abb. 497, 498, 499.
Laharpe II. 649.
Lamartine, Alphonse de II. 874, Abb. 875.
Lambert, Marquis de Saint II. 658.
— li Tors I. 787.
Lamettrie, J. O. de II. 609.
Lammenais II. 873.
Lancelot, Lanzelot, Lancelot du Lac, Lanzelot vom See, Held der Tafelrunde König Artus'. Vergl. Artussagen I. 777 ff., 785, 801, 802. Abb.: Lancelot und Ginevra. Nach einem Manuskript der Pariser Nationalbibl. I. 778. Aus einer Handschrift des französisch. Romans von Lancelot du Lac I. 786, 787. Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des Ritterromanes Lanzelot vom See II. 51.
Landesmann, Heinrich, Hieronymus Lorm II. 928.
Lange, Friedrich II. 906.
Langland, William II. 79.
Langley s. Langland.
Lanzenspitze, eiserne mit Runeninschrift, Abb. I. 599.
Lao-tse I. 28, 39 ff., 79. Abb. 39, 41.
Lappen I. 623, 630.
Lappischer Schamane, Abb. I. 629.
Larivey II. 249.
Laska s. Grazzini.
Lasse, Lucidor II. 671.
Lateinische Sprache und Litteratur siehe römische Sprache und Litteratur und neulateinische Sprache und Litteratur.
Latini, Brunetto I. 826. II. 22.
Laube, Heinrich II. 904, 925. Abb. 904.
Laura, Geliebte Petrarca's II. 32.
Laurenberg, Johann II. 592.
Lausitzisch-serbische Litteratur oder wendische II. 966.
Lavater, Johann Kaspar II. 725. Abb. 725.
Layamon I. 816.
Lazar, Zar I. 621.
Lebid I. 485.
Lebrun, Pierre II. 837.
— Ponce-Denis Ecouchard II. 658.
Leconte de Lisle II. 963.
Lee, Nathaniel II. 498.
Lefèvre d'Étaples II. 231.
Legende, Legendendichtung, vergl. Märchen, Sagen.
Legouvé II. 956.
Lehel, Held der ungarisch. Sage I. 625.
Lehrdichtung, didaktische Dichtung. Bei den Naturvölkern I. 13, 15.
— — im Orient. Chinesische Litteratur I. 44. In der indischen Litteratur I. 85, 91, 95, 106, 118 ff., 126 ff. Bei den alten Hebräern I. 164, 165, 167 ff., 179. Bei den Ägyptern I. 186, 191, 198. Bei den Arabern I. 475, 482, 498, 490. Bei den Persern II. 516, 520 ff., 526, 584, 596. In den geringeren Litteraturen des Orients I. 541, 544, 546, 548, 553, 554, 557—559, 561, 565. Der altamerikanischen Kulturvölker I. 578.
— — der Griechen I. 206, 210, 223 ff., 229, 237, 247, 336 ff. 397, 898.
— — der Römer I. 346, 367, 372, 378, 383, 406, 442.
— — im Zeitalter der Kreuzzüge I. 729, 739, 744, 804, 815 ff., 832, 841, 843.
Lehrdichtung, didaktische Dichtung im 14. und 15. Jahrhundert II. 48 ff., 57, 66, 67 ff., 79, 86, 95 ff.
— im 16. Jahrhundert II. 236, 257, 281, 285, 287, 303 ff.
— — im 17. Jahrhundert II. 406, 434 ff., 498, 522, 682.
— — im 18. Jahrhundert II. 563, 599, 601, 652, 726.
Leibnitz, Gottfried Wilhelm II. 376, Abb. 377.
Leigh-Hunt II. 856.
Leila und Medschnun, berühmtes Liebespaar der orientalischen Sage und Dichtung I. 519, 534, 542.
— Khanum I. 546.
Leisewitz, J. A. II. 727.
Lekain, Henri L. II. 649, Abb. 649.
Lemierre II. 649.
Lenartowicz, Theophil II. 980.
Lenau, Nikolaus II. 906, Abb. 905.
Lennep, Jakob van II. 861.
Lenz, Reinhold II. 750, 751, Abb. 750.
Leo I., Papst I. 433.
Leopardi, Giacomo II. 891, Faksimile der Handschrift von 891. [II. 674.
Leopold, Karl Gustav of
Lermontow, M. J. II. 979, 988, Abb. 988.
Lesage, Alain René II. 578, Abb. 578. Abb. des Titelbildes seines Gil Blas 579. Faksimile eines Briefes von 580.
Lesches aus Mitylene I. 224.
Lessing, Gotth. Ephraim II. 703 ff. Seine Bedeutung für die deutsche Litteratur II. 703 ff., als Kritiker II. 706, als Dramatiker und seine Bedeutung für das Theater II. 708 ff. Abbildungen: Bildnis von Tischbein d. s. aus dem Jahre 1760 II. 704, von Ant. Graff II. 705, Eva Lessing II. 707, Titelblatt der Originalausgabe d. Hamburger Dramaturgie II. 711, Illustr. Chodowiecki's zur Minna von Barnhelm II. 713.
Leuthold, Heinrich II. 927.
Lévay, Joseph II. 980.
Levin, Rahel II. 818.
Lewinsky, Joseph II. 926.
Libussa, Gericht der I. 847.
Lichtenberg, Georg Christoph II. 725. Abb. 726.

Lichtenstein, Ulr. von I. 744. Abb. 746. Grabstein 745.
Lichtwer II. 602.
Licinius Calvus I. 968.
Lie, Jonas II. 952.
Liebeshof, provençalischer, Abb. I. 709.
Liebig II. 893.
Lied, äolisches I. 282.
— von der Glocke von Schiller II. 708. Abb. einer Illustration zu II. 707.
Lienhard, Fritz II. 1007.
Lie-tse I. 42.
Lieu I. 51.
Lieu-ngan I. 42.
Lieu-tsong-yuen I. 49.
Ligurer I. 586.
Ligurinus von Gunther I. 700.
Li-ki I. 39. [1004.
Liliencron, Detlev v. II.
Li-ling I. 47.
Lillo George II. 566.
Lily, John II. 308.
Lindau, Paul II. 931.
Lindener, Michael II. 288.
Lindesay, David II. 303.
Lindner, Albert II. 930.
— Bengt II. 675.
Lingg, Hermann II. 912. Abb. 913.
Linke, Oskar II. 930.
Linos I. 208. [500.
Lipsius, Justus II. 105.
Liscow, Christian Ludwig II. 599.
Lista, Alberto da II. 893.
Liszynai, Koloman II. 989.
Li-tai-pe I. 48. 49.
Litauer, alte Kultur und Poesie der I. 614, 623 ff.
Liven I. 623.
Livius Andronicus I. 344.
— Titus I. 909.
Llewelyn I. 592.
Llywarch ab Llywelyn I. 595.
— Hen I. 594.
Lobeira, Vasco de II. 61.
Locher, Jakob II. 134.
Locke, John II. 365, 551, Abb. 551.
Lodge, Thomas II. 326.
Lönnroth I. 628.
Löwe, Schauspieler II. 842.
Logau, Friedrich von II. 532.
Lohenstein, Daniel Kaspar von II. 538. Abb. 538.
Lomas de Cantoral II. 192.
Lomnicky, Simon II. 678.
Lomonossow, Mihail Wassiljewic II. 685. Abb. 684. 685.
Longfellow, Henry Wardsworth II. 945. Abb. 946.
Longinus, Cassius D. I. 393.
Longobarden, die, und die Kultur der. Vgl. auch Arier I. 65 und Germanen II. 596. In der Völkerwanderungszeit II. 632—634. 640, 641 ff., 644. 649. 668.
Longobardisch-gotischer Sagenkreis II. 771 ff.
Longobardisches Gesetzbuch, Abb. zweier Seiten aus dem I. 647.
Longus, Verfasser von Daphnis und Chloe I.
Lokmann I. 498. [400.
Lo-kuan-tschong I. 60.
Lope de Efuñiga II. 58.
— — Losa II. 192.
— — Rueda II. 198.
— — Vega II. 200. Abb. 200.
Lopez de Ubeda, Francisco II. 209.
Lorenzo de Medici II. 147 ff., Abb. 147.
Loris II. 1006.
Lorm, Hieronymus s. Landesmann. [824.
Lorris, Guillaume de I.
Losa, Lope de II. 192.
Loti, Pierre II. 970.
Lotichius Secundus, Petrus II. 140.
Lovelace, Richard II. 480.
Lowell, James Russel II. 947. [124, 391.
Loyola, Ignatius von II.
Lubliner, Hugo II. 931.
Lucanus, Annäus M. I. 406. [393.
Lucian von Samosata I.
Lucidor, Lasse II. 671.
Lucilius, C. I. 868. [367.
Lucretius, Carus T. I.
Ludwig der Deutsche I. 695.
— der Fromme I. 665.
— Fürst z. Anhalt-Cöthen II. 517.
— IV., König von Frankreich II. 419 ff.
— Otto II. 923. Abb. 923.
Ludwigslied I. 674. 757. Abb. 675.
Lusiaden, die von L. Camoens II. 222 ff., Faksimile der ersten Seite der 6. Ausgabe 223.
Lusos II. 224.
Lutef, Mirsa Ali I. 552.
Luther, Martin II. 120 ff., 252 ff. Seine Bedeutung für die deutsche Litteratur II. 250. Bibelübersetzung II. 260. Seine Predigt II. 262. Luther als Lyriker II. 265. Bildnisse von Lucas Cranach II. 253, 255. Abb. aus seinen Schriften II. 260, 261, 263, 264, 266, 267.
Luzan, Ignacio de II. 665.
Luzerner Osterspiele II. 286.
Lydgate, John II. 86.
Lyrik, Lyrische Dichtung, Entwickelung der. Anfänge der Lyrik, die Lyrik bei den Naturvölkern I. 4 ff., 8 ff.
— die Lyrik des Orients. Chinesische Lyrik I. 44 ff. Indische Lyrik I. 89 ff., 96 ff., 124. Altiranische Lyrik I. 131. 132 ff. Babylonisch-assyrische Lyrik I. 145 ff. Hebräische Lyrik I. 158, 160 ff. Ägyptische Lyrik I. 184. 187, 188, 191 ff. Arabische Lyrik I. 462 ff., 482 ff., 490 ff. Neujüdische Poesie bei den Arabern I. 501 ff. Die neupersische Lyrik I. 509, 515 ff., 520 ff. Afghanische Lyrik I. 541. Kurdische I. 542. Türkische I. 544. Hindustanische I. 552. Tamulische I. 553, 554. Malayische I. 558, 559. Siamesische I. 563. Japanische I. 568 ff.
— der altamerikanischen Kulturvölker I. 578, 584.
— der Griechen I. 208 ff., 226 ff., 260. Des Alexandrinischen Zeitalters I. 332 ff.
— der Römer I. 341, 367 ff., 376 ff.
— altchristliche I. 435 ff., 442. 446, 450. 681.
— der Waliser I. 594.
— bei den alten Germanen I. 569 ff. Altisländische I. 609 ff. Angelsächsische Lyrik I. 655.
— der alten Slawen. Slawische Volkslyrik I. 621, 622.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 697 ff., 831 ff., 836. 847.
— im 14. und 15. Jahrhundert. Die italienische Lyrik II. 10 ff., 22. 28 ff. Die französische II. 14, 15. Die spanische II. 57 ff. Die deutsche II. 62 ff.
— im Zeitalter der Renaissance II. 138. Die italienische Lyrik II. 148 ff., 162 ff., 180. Die spanische und portugiesische Lyrik II. 190 ff., 219 ff., 225, 226. Die französische II. 232 ff., 246 ff. Die deutsche II. 258, 264 ff., 283 ff. Die englische II. 305 ff., s. ferner II. 506 ff., 671 ff., 678, 679, 680, 687.
Lyrik, Lyrische Dichtung im 17. Jahrhundert. Die italienische Lyrik II. 382 ff., 390. Die spanische II. 392. Die französische II. 409 ff., 430. Die deutsche Lyrik II. 519 ff., 522 ff., s. ferner II. 671. 683, 688.
— im 18. Jahrhundert. Die englische Lyrik II. 563, 574 ff., 637 ff., 640 ff. Die französische II. 578, 581, 653. Die deutsche Lyrik II. 587, 588, 597, 599, 602, 692 ff., 696 ff., 727 ff., 735, 742, 744 ff., 754 ff., 801, 804, s. ferner II. 667, 674, 675, 683, 688.
— im 19. Jahrhundert. Die deutsche Lyrik II. 815, 816 ff., 829 ff., 906 ff., 910 ff., 927 ff., 1004 ff. Die englische Lyrik II. 849 ff., 941 ff. Die französische Lyrik II. 865 ff., 961 ff., 1002. In den geringeren germanischen Litteraturen II. 859, 861, 882 ff. In den übrigen Litteraturen II. 885 ff., 889 ff., 892 ff., 945 ff., 947 ff., 973, 975, 978, 980 ff., 988 ff., 991, 994.
Lysias I. 258.
Lysippus I. 290.
Lysistrate von Aristophanes I. 313.

M.

Maalsträver, Schule der II. 952.
Mably, Gabriel de II. 647.
Macaulay, Thomas Babington II. 943. Abb. 945.
Maccaronismus, Maccaronische Sprache II. 101. 683.
Machiavelli, Nicolò II. 108, 112, 169, Abb. 109. Faksimile seiner Handschrift II. 171.
Maccus I. 341.
Macedo, Joaquin Manoël de II. 894.
Macias, der Verliebte II. 60, 220. [1004.
Mackay, John Henry II.
Macpherson, James II. 598. II. 638.
Macropedius, Georgius II. 139.
Madách, Emerich II. 990.
Mäcenas, Cilnius C. I. 370.
Märchen, das, und die Märchendichtung s. auch Sage.
— bei den Naturvölkern I. 8. 15. 16.

Märchen, das, und die Märchendichtung im Orient. Das indische Märchen I 83, 118 ff., 124, 126. Das ägyptische I. 186, 194 ff., 198. Das arabische Märchen I. 498. Das persische I. 186, 512, 519, 527, 534. In den geringeren Litteraturen I. 444, 542, 544, 546, 548, 549, 551, 553, 557, 563, 565.
— im alten Griechenland I. 211, 224, 225, 229, 230, 996 ff. [596.
— bei den Kelten I. 588.
— bei den alten Germanen I. 599, 607, 608, 613.
— bei den alten Slawen I. 617, 619 ff.
— der Ungarn I. 624 ff.
— der Finnen I. 628 ff.
— des Mittelalters I. 690, 803 ff., 806, 838.
— seit Ausgang des Mittelalters II. 89, 71, 440, 667, 788, 814, 820, 822, 863.
Macson I. 304.
Maeterlinck, M. II. 1002.
Maffei, Scipione II. 659.
Magalhães II. 108.
— Gonçalves de II. 894.
Magelona, die schöne II. 291, Abb. 291.
Magha I. 95.
Magistros, Grigor I. 446.
Magyaren, vergl. Ungarn.
Mahabharata I. 84 ff., 96, 105, 115, 116, 536, 550, 559.
Mahawanso I. 127.
Mahmud II., I. 546.
— Abd-el-Baqui I. 544.
— Schebisteri I. 526.
Maikow, A. II. 991.
Maimonides, Moses I. 502.
Maire, Jean le II. 50.
Mairet, Jean de II. 417 450.
Maistre, Joseph de II. 873.
Maître Pathelin, altfranzösische Posse II. 98 ff., 139.
Maja, die, Kultur der I. 578 ff. Seite aus einer Majahandschrift, Codex Troano I. 580. Maja-Handschrift der Dresdener Bibliothek I. 582. Seite aus dem Codex Peresianus zu Paris, bunte Tafel zwischen 560 und 561.
Majano, Dante da I. 723.
Makame I. 496.
Makassaren, Litteratur der I. 538.
Makrembolites, Eustathios I. 832
Malabaren I. 553.
Malayen, die, Sprachen und Litteraturen der I. 536 ff.
Malczewski, Anton II. 980.
Malebranche II. 374.
Malherbe, François de II. 409 ff., Abb. 409, Abb. der Handschrift 411.
Mallarmé, Stephan II. 1002.
Malot, Hector II. 970.
Manasses, Konstantin I. 832. [II. 554.
Mandeville, Bernard de
Mandschu, die, Sprache, Schrift und Litteratur der I. 549.
Manetto Donati, Gemma di, Dante's Gattin II. 24.
Manfredi, Muzio II. 166.
Mani, Begründer der Sekte der Manichäer I. 136, 478.
Manikka Basache, tamulischer Dichter I. 554.
Mansur I. 478. [127.
Manuel Chrysoloras II.
— Nikolaus II. 286.
Man-yo-siu I. 568.
Manzoni, Alessandro II. 889, Abb. 889, Faksimile eines Gedichtes von, 890.
Mao-tseu I. 58.
Map, Walther I. 700.
Marasch, Löwe von, Abb. I. 140.
Marc Aurel I. 416.
Marcabrun I. 711.
Marche, Olivier de la II. 50. [382.
Marchetti, Alessandro II.
Marco Polo II. 4.
Margarete von Valois II. 234, Abb. der Titelseite ihres Heptameron 235.
— — Heinrichs IV. erste Gemahlin II. 244.
Margites I. 226.
Maria, Tochter Roberts, Königs von Neapel, Boccaccio's Fiametta II. 37.
— von Burgund und Maximilian, Abb. II. 72.
— Stuart II. 234.
Marianen-Inseln, Gesänge in öffentlichen Versammlungen I. 18.
Marie de France I. 806.
Marienleben von Werner I. 805, Abb. 805.
Marini, Giovanni Battista II. 379 ff., 383 ff., Abb. 384. Marini und sein Einfluß auf die europäische Litteratur II. 390, 394, 428, 434, 481, 513, 514, 536 ff., 658, 671, 683.
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de II. 584.
Mar Jakub I. 444.
Marlowe, Christopher II. 293, 323 ff.
Marmontel II. 649.
Marner I. 744, Abb. 742.
Marot, Clement II. 232, Abb. 233, 234.
— Jean II. 233.
Marryat, Frederick II. 941.
Marston, John II. 358.
Marsyas I. 208, 209.
Martial I. 408 ff.
Martineau, Harriet II. 942.
Martinez de Burgos II. 58.
Martyrologium, lateinisches, aus dem Jahre 919, Abb. I. 681.
Marueil, Arnaut v. I. 711.
Marulic, Marco II. 679.
Maruthas, Bischof von Tagrit I. 444.
Marutse, Tanzmaske der, Abb. I. 10.
Masken, Maskenwesen in Verbindung mit der Poesie. Masken bei den Naturvölkern I. 10, 17.
— in der griechischen und römischen Schauspielkunst I. 266 ff., 303, 305, 341. Singhalesische Maskenspiele I. 555. Javanische Maskenspiele I. 561. Abb.: Tanzmasken von Neu-Britannien I. 8. Tanzmaske der Marutse I. 10. Singhalesische Dämonenmasken I. 556. Griechische und römische Theatermasken I. 264 bis 268, 319, 320, 349.
Massillon II. 425.
Massinger, Philipp II. 360.
Mas'udi I. 481.
Matheslus, Johannes II. 268.
Ma-tschi-huen I. 53 ff.
Matthisson, Friedrich von II. 804, Abb. 803.
Maundeville, John II. 4.
Maupassant, Guy de II. 1002.
Maurik, Justus van II. 948.
Maximilian I., Kaiser, II. 71, 131.
— und Maria v. Burgund, Abb. II. 73.
Mayer, Karl II. 835.
— Robert II. 896.
Maynard II. 410.
Mayta Capac I. 582.
Mazzoni, Guido II. 978.
Mechitar I. 446.
Mechtilde, Musenhof der Pfalzgräfin II. 71.
Medea, antike Darstellung der, Abb. I. 269.
— von Euripides I. 297, Abb. 299.
Meder I. 138.
Medhatithi I. 72.
Medici, Cosmo von II. 126.
— Lorenzo de II. 147 ff., Abb. 147.
Megerle, Ulrich s. Abraham a Santa Clara.
Meier Helmbrecht, mittelhochdeutsche Dorfgeschichte I. 810.
Meilhac II. 961.
Meilyr I. 595. [913.
Meinhold, Wilhelm II.
Meißner, Alfred II. 909.
Meister Pathelin siehe Maître Pathelin.
Meistersänger, Meistergesang, Meisterlied I. 752, II. 66 ff., 283 ff.
Mexiko, das alte, altmexikanische Sprache und Litteratur I. 576 ff. Abb.: Zwei Seiten aus einer mexikanischen Gemäldehandschrift der Wiener Bibliothek II. 577, 578. [I. 11.
Melanesier, Poesie der
Melanippides aus Melos I. 261. [336.
Meleager aus Gadara I.
Melische Poesie I. 242.
Melker Marienlied, Abb. I. 705. [234.
Mellin de St. Gelais II.
Melusine, die schöne, Holzschnitt und Druckprobe aus dem Volksbuch II.
Memphis I. 185. [72.
Menander, das Menandersche Lustspiel oder die neuere attische Komödie I. 304, 310, 320, 321 ff., 330, 350 ff., Abb. 321, vgl. Plautus, Terenz.
Mendelssohn, Moses II. 714.
Mendoza, Diego Hurtado de II. 208.
— Lope de s. Santillana.
Meneptah, Siegeshymne auf den Pharao I. 191.
Meng-tse, chines. Philosoph I. 43. Meng-tse wird in die Schule gebracht, Abb. I. 43. [338.
Menippeische Satire I.
Merddin s. Merlin.
Mérimée, Prosper II. 956.
Merlin, Merlinsage I. 595, 777, Abb. 779. [442.
Merobaudes Flavius I.
Merowinger, die, fränkisches Herrscherhaus. Kultur der Franken unter den Merowingern I. 632, 659, 661.
Merseburger Zauberspräche I. 601, Abb. 604.
Mesa, Christoval de II. 192.
— Stele des Königs, Abb. I. 157.
Mescua, Antonio Mira de II. 205.
Mesonero, Ramons de II. 893.
Mesrop I. 444.

Meſſalla Corvinus, M. Valerius I. 870.
Meſſenius, Johannes II. 671.
Meſſiade von Klopſtock II. 700. Abb. des Titelblattes der 1. Separatausgabe 701.
Meſſibi I. 544.
Metaſtaſio, Pietro II. 659, Abb. 660.
Method, Apoſtel I. 898.
Meun, Jean de I. 824.
Mewlâna Dſchelâl-ed-din ſ. Rumi.
Mewlana Kamburi I. 534.
Meyer, Konrad Ferdinand II. 916, Abb. 917.
Micha I. 170.
Michael Paläologus, Miniatur und Schriftprobe aus einem Evangeliarium des I. 837.
Michaelis-Boehmer, Karoline II. 818.
Michault, Pierre II. 50.
Michel, Jean II. 95.
Michelangelo Buonarotti II. 164.
Mickiewicz, Adam II. 979, 980.
Middleton, Thomas II.
Mihri I. 546. [858.
Mikroneſier, Poeſie der I. 11. [900.
Mikſzáth, Koloman II.
Mileſiſche Märchen I. 397.
Miller, Joh. Martin II. 727, 728.
Milton, John II. 365, 480, 481 ff., Milton und Calderon II. 482 ff. Charakter der Milton'ſchen Poeſie II. 485 ff. Miltons Geiſteswelt II. 493 ff. Sein Leben II. 490 ff. Abb.: Bildnis II. 483. Titelblatt ſeines „Verlorenen Paradieſes" 485, Abb. einer eigenhändigen Niederſchrift 489.
Milutinovic, Simeon II.
Mimne I. 552. [986.
Mimnermos I. 237.
Mimus I. 969.
Minna von Barnhelm, von Leſſing II. 711, Abb. eines Chodowieckiſchen Stiches zu, 713.
Minnelied, deutſches, Minneſang, Minnepoeſie, Minneſänger I. 724 ff. [703.
Minneſänger, Abb. I. 702.
Minucius Felix I. 433.
Mir Haſſan aus Delhi I. 550, 552.
— Kermani I. 590.
— Mohammed Taqui I. 552.
Mira, de Meſcua, Antonio II. 205.
Miracle-Spiele des Mittelalters II. 90. Vgl. Myſterienſpiele.
Miranda, Saa de II. 194.
Mirandola, Pico della II. 130, 136, Abb. 130.
Mirbeau, Octave II. 1002.
Mirſa Chan I. 541.
— Ali Lutef I. 552.
Miſchna I. 453.
Misterio de los tres Reyes Magos II. 89.
Miſtral, Frederic I. 723.
Mitanni, Reich I. 138, 144. Vgl. Nahariua.
Mittelalterlicher Autor u. Schreiber Abb. I. 694.
Mittelhochdeutſche Litteratur. Vergl. deutſche Litteratur im Zeitalter der Kreuzzüge.
Moe, Jörgen II. 952.
Mörike, Eduard II. 895.
Mörk, Jakob Henrik II. 674.
Moeſer, Albert II. 928.
Möſer, Juſtus II. 723.
Mohammed, Mohammedanismus I. 141, 469 ff., 475 ff., 488, 489, 492, 493, 501, 502, 507 ff., 515, 517, 519, 524 ff., 530, 533, 537, 540—542, 546, 550, 557.
— Abu Muwajjid aus Irak I. 498.
Molbech, Chr. K. F. II. 949.
Molière II. 418, 430, 433, 436, 444—447, 465 ff. Charakter der Molière'ſchen Komödie und ihre Bedeutung für die Entwickelungsgeſchichte der Litteratur II. 465 ff. Molière's Ideen und Ideale 469 ff. Sein Leben und Entwickelungsgang 472 ff. Abb.: Bildnis II. 466. Fakſimile eines Aktenſtückes mit Molière's Unterſchrift II. 467. Der Genius des Molière. Zeitgem. Gemälde II. 469. Titel-Kupfer aus der erſten Ausgabe der Werke Molière's II. 470.
Molza, Francesco II. 163.
Mong-kao-tſchen I. 49.
Mongolen, die, mongoliſche Kultur und Litteratur I. 548.
Mont, Pol de II. 948.
Montague, Eliſabeth II. 618.
— Lady Wortley II. 618.
Montaigne, Michel de II. 105, 244, Abb. 244.
Montaigu II. 672.
Montalvan, Perez de II. 285.
Montalvo, Garcia Ordoñez de II. 61.
— Luis Galvez de II. 195.
Montanus, Martin II. 288. [I. 720.
Montaudon, Mönch von
Monte Caſſino I. 649.
Montemayor, Jorge de II. 195.
Montenebbi ſ. Motenebby.
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède II. 555, Abb. 556.
Montfort, Graf Hugo von II. 64.
Montgomery, James II. 646.
Monti, Vincenzo II. 888.
Montluc, Blaiſe de II. 243.
Montrelet II. 48. Abb. einer Seite ſeiner Chronik. Bunte Tafel II.
Montreuil, Gerbert von I. 787.
Moore, Thomas II. 850, Abb. 850.
Mora, Rafaele I. 780.
Moraliſche Wochenſchriften des 18. Jahrh. II. 567, 588, 590, 601, 673.
Moralitäten, dramatiſche Spiele des Mittelalters II. 95 ff.
Moratin, Leandro II. 666, Abb. 666. [666.
— Nicolas Fernando II.
Moreto, Agoſtino II. 404.
Morgan, Thomas II. 558.
Morris, William II. 943.
Morſzyn, Andreas II. 683.
Moſcherosch, J. M. II. 532, 533, Abb. 532. 533.
Moſchus aus Syrakus I. 338.
Moſe ben Esra I. 502.
Moſen, Julius II. 921.
Moſenthal, S. II. 922.
Moſer, F. K. von II. 723.
— Guſtav von II. 931.
Moſes von Chorene I. 446.
Motamid, Al, von Sevilla I. 500.
Motenebby I. 480. Abb. aus einer der älteſten Handſchriften d. Diwans von I. 490.
Motherwell, William II. 646.
Motte Fouqué, Baron de la II. 829.
Moty Ibn Alâs I. 486.
Moz Hota, Juan de la II. 404.
Muallakat I. 465 ff. Dichter der I. 465—469.
Mudgala I. 72.
Mügeln, Heinrich von II. 68. [II. 949.
Müller, Frederik Paludan
— Johann Gottwald II. 806.
— Johannes II. 806.
— — von II. 724.
— Wilhelm II. 836.
Müller-Regiomontanus, Johannes II. 107.
Müllner, Adolf II. 822.
Münch-Bellinghauſen, Freiherr von, Friedrich Halm II. 921, Abb. 922.
Münchener Euripides-Handſchrift, Abb. I. 301.
Muhalhal den Rebia I. 465.
Muidener Kreis II. 506.
Munch, Andreas II. 952.
Munday, Anthony II. 326.
Mundt, Theodor II. 904.
Murad II., I. 546.
— III., I. 546.
Murger, Henry II. 958.
Murner, Thomas II. 273. Abb. aus ſeinen Werken 272, 273.
Muſaeos I. 208, 209.
Muſaeus, Joh. K. Aug. II. 788.
Muſenalmanach von Boie II. 727, Abb. des Titelblattes 727.
— von Schiller II. 796, Abb. der Titelzeichnung zu 796.
Muſeng, Epos vom Fürſten I. 558.
Muspilli, Abb. aus der Münchener Handſchrift des I. 668.
Muſſet, Alfred de II. 881, Abb. 882. Fakſimile der Handſchrift des Gedichtes „An den Mond" 883.
Muſtapha I. 546.
Muſæa I. 579. Vergl. Tſchibtſcha.
Mullos I. 304.
Mumniskos aus Chalkis I. 281.
Myron I. 239.
Myrtis I. 241.
Myſterien und Mirakelſpiele des Mittelalters (vgl. Drama) II. 88 ff., Abb. 98.
Myſterienbühne, perſiſche I. 537. Vergl. Drama.
Myſtik, Myſtiſche Poeſie. Bei den Naturvölkern I. 17. Vergl. Schamaniſmus. Orientaliſche Myſtik. Bei den Indern I. 76, 77, 80, 99. Bei den Hebräern I. 167. Bei den Arabern I. 478, 479, 481, 493. Bei den Perſern. Der Sufismus und die ſufiſtiſche Poeſie I. 524 ff., 531, 536. In den geringeren orientaliſchen Litteraturen I. 541, 544. Bei den alten Griechen I. 202, 228, 269. Myſtiſche Beſtrebungen bei Griechen u. Römern in den erſten chriſtlichen Jahrhunderten I. 387 ff., 394, 395, 417, 418. Bei

den alten Kelten I. 566. Mystische Elemente im mittelalterlichen Epos I. 780. Die deutsche Mystik des 14. und 15. Jahrh. II. 8. Mystische Elemente bei Calderon II. 396 ff. Siehe ferner II. 378, 389, 481, 483, 496, 524, 527, 724, 725, 811, 815, 821, 823, 885, 984.

N.

Nabatäer, die I. 458.
Nabatäische Inschrift auf einem Grabstein, Abb. I. 458.
Nabhadschi I. 551.
Nabi I. 167, vergl. Prophetentum.
Nävius, Cn. I. 344.
Naglowice, Rej von II. 680.
Naharina, Reich I. 138, vergl. Mitanni.
Namatianus, Rutilius I. 420.
Nansen, Peter II. 1006.
Naogeorgus, Thomas II. 189.
Nao-Nao, Benennung der chinesischen Schauspielerinnen I. 51.
Narrenbeschwörung von Murner, Faksimile des Titelblattes von Murners II. 273.
Narrenschiff von Sebastian Brant II. 70, Abb. 69.
Naruszewicz, Adam II. 683.
Nas, Johannes II. 275.
Nascimento, Francisco Manoel de II. 668.
Nash, Thomas II. 326.
Nassau-Saarbrück, Elisabeth Gräfin von II. 71.
Nassir von Bochara I. 580.
Nassr-ed-din Chodschah, der türkische Eulenspiegel I. 548.
— von Tus I. 519.
Nataka, Natika I. 104.
Navagiero II. 191.
Neander, Joachim II. 525.
Nechschebi I. 534.
Nedschati I. 544.
Negri, Ada II. 978.
Negruzzi, Jakob II. 967.
Neisen, Gottfried v. I. 752.
Nekrassow, N. II. 994, Abb. 996.
Nemaniden I. 621.
Nemzova, Bozhena II. 985.
Nerses Klajetsi I. 446.
Neruda, Johann II. 985.
Nerval, Gérard de II. 884.
Nestler von Speier II. 67.
Nestor aus Laranda I. 394.
— von Kiew, ältester russischer Chronist I. 844.
Neuber, Friederike Karoline II. 596, Abb. 592.
— Johann II. 598.
Neu-Britannien, Tanzmasken von, Abb. I. 8.
Neuenahr, Graf Hermann von II. 136.
Neujüdische Poesie I. 501 ff.
Neulateiner, neulateinische Litteratur u. Poesie. Die lateinische Litteratur im Reich der Longobarden und Westgoten I. 649, bei den Angelsachsen I. 658. Im Frankenreich I. 660, 661, 663 ff. Die lateinische Dichtung des 10. Jahrh. I. 677 ff., 680 ff., 684 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge. Die Dichtung der fahrenden Schüler I. 699 ff. Geistliche Lyrik I. 704, 766. Ferner I. 804, 807, 812 ff., 820, 822. Litteratur und Poesie der Humanisten II. 125 ff.
Neumark, Georg II. 525, Abb. 525.
Neupersische Litteratur I. 507 ff.
Neuplatonismus I. 390.
Neu-Seeland, Poesie von I. 12.
Newton, Isaak II. 375, Abb. 374.
Nezahualcoyotl I. 578.
Niam-Niam, Zauberer der, Abb. I. 17.
Nibelungenlied, Nibelungensage I. 611, 634, 755, 765 ff. Abbildungen: Miniatur aus Hundesbagens Nibelungen-Handschrift I. 769, Seite aus der Hohenems-Laßberg'schen Nibelungen-Handschrift I. 768.
Nicander, Karl August II. 884.
Niccolini, Giambattista II. 891.
Niclas von Wyle II. 71.
Nicola von Montenegro, Fürst II. 988.
Nicolai, Friedrich II. 714.
— Philipp II. 268.
— Secundus Johannes II. 140.
Nicoll, Robert II. 646.
Nidhard I. 667.
Niederlande, Niederländer, niederländische Litteratur (holländische und vlämische) I. 813, II. 500 ff., II. 861 ff., II. 947 ff.
Niemcewicz, Julian II. 684.
Nievelt, C. van II. 948.
Nietzsche, Friedrich II. 1001.
Nievo Ippolito II. 970.
Nikander von Kolophon I. 338.
Nikephorus, Seite aus der Handschrift der Chronik des I. 835.
Nikolaus V., Papst II. 126.
— von Basel II. 4.
Nimrod-Epos, babylonisches I. 146, s. Izdubar.
Ninive, musikalische Prozession in, Abb. I. 147.
Nithard von Reuenthal I. 748, II. 67, Abb. I. 747, Faksimile 748.
Nivardus von Gent I. 818.
Nizami I. 518.
Njegusch, Petrović II. 986.
No, Bezeichnung für japanisches Singspiel I. 572.
Nodier, Charles II. 884.
Nomos I. 209.
Nonnos I. 395.
Nordamerikanische Litteratur II. 858 ff., 945 ff.
Nordenflycht, Hedwig Charlotta II. 674.
Nordgermanen, nordgermanische Litteraturen (isländische, dänische, schwedische und norwegische Litteraturen). Arische Herkunft, Urariertum s. I. 65 ff. In der altgermanischen Zeit I. 596 ff., 607 ff. Die altisländische Poesie I. 608 ff. Die nordgermanischen Litteraturen von der Zeit des Mittelalters bis zum 18. Jahrhundert II. 668 ff. Im 19. Jahrhundert II. 892 ff., 943 ff., 1003.
Nordisch-sächsischer Sagenkreis I. 771.
Normannen I. 659 ff., 665, 674, 781. Die anglonormannische Dichtung in England I. 802, 816. II. 77 ff.
Norton, Karoline II. 943.
— Thomas II. 322, Faksimile des Titelblattes des Gorboduc 322.
Norwegen, Norweger s. Nordgermanen.
Norwegische Litteratur des 19 Jahrhunderts II. 951 ff., vergl. Nordgermanische Litteraturen.
Notker Labeo I. 684.
Novalis s. Hardenberg.
Novelle, die, Novellenlitteratur.
— im Orient. Bei den Chinesen I. 58 ff. Bei den Indern I. 118 ff., 126. Bei den Hebräern I. 179. Bei den alten Ägyptern I. 194 ff. Bei den Arabern I. 498, 499. Bei den Persern I. 136, 519, 534, 548, 551.
Novelle, die, Novellenlitteratur im alten Griechenland I. 220, 395 ff.
— des Mittelalters I. 690, 803 ff. Versnovellen im Zeitalter der Kreuzzüge I. 806 ff.
— Anfänge der realistischen Novelle, die Novelle im Zeitalter der Renaissance II. 37, 39 ff., 50, 55, 71, 81, 175, 218, 234, 274, 687.
— im 17. Jahrhundert II. 406, 440.
— im 18. Jahrhundert II. 584.
— im 19. Jahrhundert II. 822, 824, 829, 858, 859, 884, 913, 914 ff., 934 ff., 947, 948, 949, 951 ff., 965 ff., 973, 974, 980, 983, 987, 992 ff., 1002, 1003, 1006.
— Gegenschrift gegen Murner II. 274.
Noves, Laura de, Petrarca's Laura, s. Laura.
Novius I. 341, 363.
Nowas, Abu I. 487.
Nowgorod'scher Sagenkreis I. 620.
Nürnberger Schembartläufer, Abb. II. 286, 287.
Nyblom II. 949.

O.

Obeid Sakani I. 530.
Oberge, Heinrich von I. 794.
Ocaña, Francisco de II. 192.
Occleve, Thomas II. 86, Abb. 82, 85.
Odyssee I. 210, 215, 220 ff.
— Handschrift des 14. Jahrhunderts, Abb. I. 219. [582.
Oehlenschlaeger, Adam Gottlob II. 862, Abb. 862.
Offenbarung Johannis I. 425.
Ogamische Inschriften auf Steinen, Abb. I. 591, 592.
Ohnet, Georges I. 970.
Okohama, japanischer Roman, Abb. I. 574.
Olafsson, Stephan II. 671.
Olen I. 208, 209.
Oliva, das Leben der heiligen, italienisches Mirakelspiel II. 94.
Olufsen II. 674.
Olympos I. 209.
Omar ben Faredh I. 493.
— Chijam I. 517.
— Ibn Aby Rabya I. 484.

Ongaro, Francesco dall II. 974. [179.
Onkelos, der Proselyt I.
Onkos I. 266.
Onomakritos I. 228.
Onono Komachi I. 570. Abb. 572.
Opitz, Martin II. 519 ff., Abb. 520. 521.
Orange, Wilhelm von, Sagen von, s. Wilhelm v. O.
Orchestra I. 268.
Origines, Kirchenvater I. 158. 429. 435.
Orléans, Herzog Karl von II. 52.
Orosius I. 659.
Orpheus I. 208.
Ortnit I. 771.
Osiris, Osirisfeste im alten Ägypten I. 184. Richterhalle des Osiris, Abb. I. 190.
Oskische Possen I. 341.
Osman II., I. 546.
Ossian II. 638.
- Lieder des I. 596.
Osterspiele, Luzerner II. 286.
Ostgoten, vergl. Goten I. 632. 634. Bekehrung zum Christentum I. 640. 641 ff., 646.
Ostrowsky, A. N. II. 998.
Otaheiti, Kriegslied von I. 12.
Otfried I. 672 ff. Otfrieds (Krist) Evangelienharmonie, Abb. aus der Münchener Handschrift I. 671. aus der Wiener Handschrift I. 673.
Otto II., Kaiser I. 690.
— III., Kaiser I. 678.
— von Botenlauben, Graf I. 744.
— IV., Markgraf von Brandenburg I. 752.
Otway, Thomas II. 498.
Ouida II. 941.
Ovidius Naso, Publius I. 882 ff.
Owain Cyweiliog I. 595.
Owen s. Owenus.
Owenus, Johannes II. 140.

P.

Pacuvius, M. I. 346.
Padron, Rodriguez del II. 60.
Päan I. 209.
Pailleron, Edouard II. 981.
Palaeologus, Michael, Miniatur und Schriftprobe aus einem Evangeliarium des, I. 837.
Pali-Litteratur I. 128 ff. Vgl. Indische Litteratur.
Palimpsest, Abb. einer Seite aus einem I. 434.
— Faksimile eines griechischen I. 828.
Pallavicino, Ferrante II. 387. [344.
Palliata commoedia I.
Palmenorden s. fruchtbringende Gesellschaft.
Pamphos I. 208. 209.
Panard, Charles François II. 581.
Pandschi, japan. Nationalheld I. 561.
Pan-ku I. 47.
Pantänus I. 429.
Pantagruel und Gargantua, übersetzung von Fischart II. 279. Abb. der Titelseite 277.
— von Rabelais II. 238, Abb. der Titelseite 240.
Pantalone, Figur der italienisch. commedia dell'arte II. 99.
Pantitaradscha Dschagannatha I. 102.
Pantoffel, der kleine, moderner chines. Roman I. 62. Abb. 64 63. Vergl. Tin-tun-ling.
Pantomimus I. 360.
Pantschatantra I. 118 ff. Seine Wanderung durch die Weltlitteratur I. 118. 196. 497. 584. 841. Vergl. Bidpai, Kalilah, und Dimnah, Buch der Weisheit.
Pantuns, malayische Liebesgedichte I. 550.
Panyasis aus Halikarnaß I. 260.
Papagei, 70 Erzählungen des I. 122
Pappus I. 341.
Papuas, Poesie der I. 11.
Papyrus Harrys I. 192. Abb. 195.
— das Märchen vom Bauern enthaltend, Abb. I. 197.
Papyrus - Handschrift, ägyptische, etwa aus dem Jahre 160 v. Chr., Abb. I. 331. [I. 403.
— aus Herkulanum, Abb.
Paracelsus II. 107.
Paradies, das verlorene, von Milton, Titelseite der Originalausgabe, Abb. II. 485.
Paraskenien I. 270.
Parc, Fräulein du II. 460.
Parcival, Seite aus der ältesten Handschrift von Wolfram von Eschenbachs, Abb. I. 801.
Parini, Giuseppe II. 661. Abb. 661.
Pariser Universität im Mittelalter, Sitzung der Lehrer, Abb. II. 5.
Parmenides I. 229.
Parrhasios I. 269.
Parthenios aus Nicäa I. 332. 397.
Pascal, Blaise II. 418 ff., Abb. 421.
Pasquale, Don, Figur der ital. commedia dell'arte II. 99.
Passerat II. 250.
Passion, Confrères de la II. 98.
— Christi, altfranzösisches Gedicht des 10. Jahrhunderts I. 677. Abb. I. 676.
Passional Christi und Antichristi von Luther, Abb. einer Seite aus II. 264.
Passionsspiele s. Mysterien und Mirakelspiele.
Patara, Theater zu, Abb. I. 269.
Pathelin, Meister oder Maître II. 98 ff., 139.
Patristische Litteratur, Litteratur der christlich. Kirchenväter I. 426.
Pauli, Johannes II. 71.
Paulus, Apostel, Begründer der christlichen Litteratur I. 424. Abb. einer Seite aus einer äthiopischen Handschrift der Briefe des Apostels I. 449.
— Diakonus I. 441, 638, 649, 663.
Pavia, Volkslied auf die Schlacht bei, Abb. der Titelseite II. 258.
Pazmani, Peter II. 687.
Pedersen, Christiern II. 670.
Peele, George II. 326.
Pegnesischer Blumenorden II. 517.
Peguilain, Aimerie von I. 711. [720.
Peire v. Auvergne I. 711.
— Cardinal I. 719.
— Raimon von Toulouse I. 711.
— Vidal I. 707. 708.
Peisandros I. 225.
Pellico, Silvio II. 890.
Pelš, Andrics II. 510.
Pentateuch - Handschrift, vgl. Bibelhandschriften.
Pentaur I. 192.
Percy, Bischof II. 637.
Peregrinus Proteus I. 389.
Perez, Andreas s. Lopez de Ubeda. [406.
Perez, Ginés, de Hita II.
Periakten I. 270.
Périers, Bonaventure des II. 234.
Perikles I. 258. 305, Abb. 259.
Perrault, Charles II. 440, Namenszug 440.
Persien, Perser, persische Litteratur. Arische Herkunft, Urarierthum I. 63. ff. Altiranische Kultur und Litteratur I. 23. 24. 26. 27. Zarathustra und die Avestalitteratur I. 130 ff. Westiran I. 134 ff. Die Sassanidenzeit I. 136. Persien nach der Eroberung durch die Mohammedaner, neupersische Litteratur I. 507 ff.
Persius Flaccus, Aulus I. 408. Abb. 410.
Peru, Peruaner, Kultur und Litteratur der I. 576. 582 ff., Abb. 583.
Pe-schin-yu I. 53.
Pestalozzi, Heinrich II. 726.
Peter II. von Montenegro II. 986.
Petöfi, Alexander II. 989, Abb. 988.
Petracco s. Petrarca.
Petrarca, Francesco II. 28 ff. Petrarca und Dante II. 28 ff. Sein Charakter II. 30. Als Begründer des klassicistischen Kunstgeschmackes II. 33. Abb.: Bildnis II. 30. Sonette in der Niederschrift des Dichters, Faksimile II. 33. Seite aus einer Handschrift von Petrarcas Triumphen II. 36. Petrarca, Dante, Tasso, Ariosto, nach Rafael II. 144.
Petri, Laurentius II. 670.
Petronius Arbiter I. 414. 590.
Petros Getadards I. 446.
Petrovic, Misco I. 621.
Petrus Damiani I. 679 ff.
Peuerbach II. 107.
Pfaffe von Kalenberg II. 75.
Pfeffel II. 602.
Pfinzing, Melchior II. 71.
Pfizer, Gustav II. 835.
Pfore, Antonius von II. 71.
Phädrus I. 406.
Phanokles I. 332.
Pharsalia. Seite aus einer Handschrift der Pharsalia des Annäus Lucanus, Abb. I. 409.
Pherekrates I. 318.
Pherekydes I. 180.
Phidias I. 259.
Philammon I. 208. 209.
Philander von Sittenwalt, Kupferstich zu Moscherosch's, Abb. II. 533.
Philemon I. 321.
Philetas I. 332.
Philipp von Reims I. 787.
Philippus I. 337.
Philiskos I. 330.

Philo I. 158, 329. [394.
Philostratus, Flavius I.
Philoxenes aus Kithara I. 261.
Phlorios und Platziaphlora I. 836. Vergl. Flos und Blancflos.
Phönizier I. 138, 139 ff., 142, 179 ff.
Phrynichos I. 264, 318.
Piatt II. 945.
Picardischer Sagenkreis I. 761.
Pickelhering, komische Figur der altenglischen Bühne II. 295, 547, Abb. 295.
Pico della Mirandola II. 130, 136, Abb. 130.
Pieria, Pierische Sängerschule I. 209, 210.
Pierre de Saint-Cloud I. 813. [I. 806.
Pilatusgedicht, deutsches
Pindaros, Pindar I. 231, 245 ff. [888.
Pindemonte, Ippolito II.
Pisides, Georgios I. 832.
Pissemskij, A. II. 993, 994.
Pithou II. 250.
Pius II., Papst II. 126, 128, Abb. 128. [671.
Pjetursson, Hallgrim II.
Plade, Niels II. 670.
— Peder II. 670.
Platen, August, Graf von II. 883, 902, Abb. 883.
Plato I. 255.
Plautus, Titus Maccius I. 180, 346, 350 ff.
Pleier, der I. 802.
Plejade, Bund der II. 248.
Plethon s. Gregorius Gemisthos.
Plinius der ältere I. 405.
— der Jüngere, Secundus I. 500.
Plotinos I. 389.
Ploug, Carl II. 949.
Podjebrad, Hynek II. 678.
Poe, Edgar Allan II. 859, Abb. 860.
Poggio Bracciolini, Gian Francesco II. 128.
Poitiers, Wilhelm IX., Graf von I. 709.
Pol de Mont II. 948.
— Vincenz II. 980.
Polen und die polnische Litteratur. Slawische Herkunft, altslawische Kultur I. 614 ff. Im Mittelalter I. 844 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrh. II. 679 ff., 682 ff. Im 19. Jahrh. II. 979.
Poliziano, Angelo II. 130, 140, 148, Abb. 149.
Polo, Gaspar Gil II. 195.
— Marco II. 4.
Polybius I. 328.
Polygnot I. 259.
Polykletos I. 259. [11.
Polynesier, Poesie der I.
Pomjalowsky, N. II. 997.
Pompeji, Theater zu, Abb. I. 345, 347.
Pomponius, L. I. 341, 363.
— Lätus II. 138.
— Secundus I. 407.
Ponce, Alfonso I. 579.
— de Leon, Luis II. 196, Abb. 196.
Pons de Capdueil I. 715.
Ponsard, François II. 959.
Pont, Alexandre du I. 787.
Pontano, Giovanni II. 130, 140.
Pope, Alexander II. 563, Abb. 563, 564.
Poquelin, Jean Baptiste s. Molière.
Porphyrius I. 390.
Portinari, Folco II. 23.
Portugal, Portugiesen, Portugiesische Litteratur. Im Mittelalter und in der Renaissancezeit I. 724, II. 219 ff. Im 17. und 18. Jahrhundert II. 667 ff. Im 19. Jahrhundert II. 894 ff.
Postel II. 545.
Potgieter II. 947.
Potjebin, N. II. 998.
Potocki, Waclaw II. 683.
Potter, Dirk II. 501.
Praetextata tragoedia I. 344.
Praga, Emilio II. 973.
— Marco II. 974.
Prager Universität im Mittelalter, Abb. von Studenten verschiedener Nationalitäten an der II. 123.
Prajnaparamita, Handschrift, Abb. 127.
Prakrit-Litteratur I. 105, 123 ff. Vgl. indische Litteratur.
Prati, Giovanni II. 970.
Pratinas I. 264.
Praxiteles I. 259.
Précieuses ridicules v. Molière II. 474, Abb. einer Scene aus 473.
Prehauser II. 548.
Preradović, Peter II. 966.
Prévost d'Exiles, Antoine François II. 584, Abb. 583.
Priamus vor Achilleus, griechische Tragödienscene, Abb. I. 279.
Prior, Matthew II. 563, Abb. 565.
Priso de Pampelune I. 789.
Prodromos, Theodoros I. 892. [684.
Prokopowic, Teofan II.
Propertius, Sextus I. 380.
Propheten, Prophetentum bei den alten Hebräern I. 167 ff. Abb. Seite aus dem Karlsruher Prophetenkodex aus dem Jahre 1105/6 n. Chr. I. 171.
Prophetentum I. 167 ff.
Protagonist I. 265.
Provençalen, die, provençalische Litteratur I. 684. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff., 697 ff. Die provençalische Lyrik I. 707 ff. Ihr Einfluß auf die europäischen Litteraturen I. 723, 724 ff., II. 9, 11, 34, 57 ff., 219, 728, 729, 782, 786, 789. Das provençalische Epos I. 755, 760, 799, 807, Abb.: Französischer Trouvère I. 702. Provençalischer Liebeshof I. 709. Faksimiles provençalischer Handschriften I. 710, 714, 717, 721.
Prozession, musikalische in Ninive, Abb. I. 147.
Prudentius, Aurelius I. 498 ff. Abb. aus einer Handschrift von dessen Gedichten I. 439, 440, 441.
Prynne, William II. 480.
Psalmen I. 163.
Psalter Alfonso's V., Abb. II. 56.
Psammetich I. 196.
Pseudo-Jesaja I. 172.
Ptahhotep, Weisheitssprüche des I. 186.
Ptolomäus, Claudius I. 398.
Publilius Syrus I. 367.
Pucci, Antonio II. 42.
Pufendorf, Samuel II. 309.
Pulci, Bernardo II. 150.
— Luca II. 150.
— Luigi II. 150.
Pulcinello, Figur der italienischen commedia dell'arte II. 99.
Punier, Punische Sprache und Litteratur (vergl. Karthago) I. 142, 179 ff.
Puranen I. 95.
Puritanismus, Einfluß desselben auf Poesie und Drama in England II. 479 ff.
Purohiti I. 72, 73.
Puschkin, Alexander II. 979, 983, Abb. 982.
Putlitz II. 912.
Pyramus, Denis I. 787.
Pyrker, Ladislaus von II. 838.
Pyrrho aus Elis I. 257.
Pythagoras I. 179, 229.

Q.

Quadesch, Hymne auf den Sieg bei, altägyptische Dichtung. I. 192.
Quarles, Francis II. 481.
Queiroz, Eça de II. 976.
Quental, Anthero de II. 976.
Quetzalcohuatl I. 577.
Quevedo, Francisco de II. 209, Abb. 210.
Quiché, Quichua s. Kitsche, Kitschua.
Quinault, Philippe II.
Quinctius Atta, T. I. 363.
Quintana, Manuel José II. 892.
Quintilian, Rhetor I. 405.
Quintus von Smyrna I. 395.

R.

Raabe, Wilhelm II. 985, Abb. 986.
Rabelais, François II. 116, 236, Abb. 237, 239, 241.
Rabener, Wilhelm II. 599.
Rabutin-Chantal II. 427.
Racan II. 410, 415, 417.
Rachel, Madame, franz. Schauspielerin II. 959.
— Joachim II. 532.
Racine, Jean II. 441 ff., 456 ff. Racine und Corneille II. 458. Charakter der Racine'schen Tragödie II. 459. Leben und Werke II. 460 ff. Abb. Bildnis II. 457. Wohnhaus II. 460. Titelblatt s. Werke, Gesamtausg. von 1697 II. 461. Scene aus „Esther" II. 463.
— Louis II. 578. [986.
Raditschevió, Branko II.
Rätsel, Rätselpoesie I. 208, 450, 557, 579, 601, 819.
Räuber, die, von Schiller II. 762, Abb. Chodowiecky'scher Illustrationen zu II. 766.
Rahel Levin II. 818.
Raimon von Toulouse, Peire I. 711. [841.
Raimund, Ferdinand II.
Raleigh, Sir Walter II.
Ram Dschi I. 552. [308.
Rama I. 91 ff., 115, 561, Abb. 92, 93, vergl. Ramajana.
Ramajana I. 84, 91 ff., 96, 105, 115, 116, 124, 536, 550, 553, 561.
Rambouillet Hotel II. 415 ff.
— Marquise von II. 415.
Ramler, Karl Wilh. II. 706.
Ramses II., I. 191.
Ramus II. 131.

Digitized by Google

Rangabé, Alex. II. 988.
Ranke, Leopold v., II. 886.
Rapin, Nicolas II. 250.
Rapisardi, Mario II. 973.
Raschid Tabib, Seite aus einer arabischen Handschrift des I. 488.
Raupach, Ernst II. 840.
Ravana I. 93, vergl. Ramajana.
Reade, Charles II. 941.
Rebello de Silva, Luis Agostino II. 884.
Rebhun, Paul II. 283.
Rederijkers II. 502 ff.
Redi, Francesco II. 892.
Redjangschrift auf Bambusbüchsen v. Sumatra Abb. I. 557.
Redwitz, Oskar II. 912.
Reformation, Zeitalter der II. 101. Die Reformation in Deutschland II. 120 ff. Ausbreitung der Reformation II. 227, 251, 479 ff., 670, 687.
Regenbogen, Barthel I. 762, II. 67.
Regés I. 624.
Regiomontanus, Johannes Müller- II. 107.
Regnard, Jean François II. 476, Abb. 475, 476.
Regnier II. 1002
— Mathurin II. 250, Abb. 249.
Regula Benedikta, Seite einer Handschrift der Abb. I. 666.
Reineke Fuchs-Dichtungen I. 812. II. 75. Vergl. Fabel.
Reinick, Robert II. 838.
Reinmar von Hagenau I. 733, Abb. 735.
— von Zweter I. 744, Abb. 741.
Religion, Religionswesen, religiöses Leben und religiöse Poesie. Religionswesen u. religiöse Poesie der Naturvölker I. 10, 14, 16. In den altorientalisch. Kulturen I. 24 ff. Der Chinesen I. 33, 37 ff. Der Ural'er und der Indier I. 67 ff., 72 ff., 78 ff., 85, 91 ff., 95, 97 ff., 104 ff., 124, 126 ff. Der Iraner I. 130 ff., 136. Bei den Babyloniern u. Assyrern I. 142 ff., 145 ff. Bei den Hebräern I. 140, 141, 150 ff. Bei den alten Ägyptern I. 182 ff., 185 ff., 188, 196.
— der alten Griechen I. 202, 204, 208 ff., 223, 224 ff., 226 ff., 232 247, 258, 261 ff. Die religiösen Elemente bei Äschylos I. 272 ff. Bei den alten Römern I. 341. Neuerwachen religiöser Bestrebungen in d. antiken Welt in den ersten Jahrhunderten des Christentums I. 387 ff., 394, 395, 417, 418. Die altchristliche Litteratur und Poesie I. 421 ff. Die talmudische Litteratur I. 451 ff.
Religionswesen und religiöse Poesie im neuen Orient. Bei den Arabern I. 460, 471. Die Zeit Mohammeds I. 469 ff. In der nachmohammedanischen Zeit I. 476, 478, 479, 481, 482, 488, 489, 492, 493, 502 ff. Bei den Persern I. 517 ff., 520 ff. Die sufistische Poesie der Perser I. 524 ff., 531, 536, 537 ff. Bei den geringeren orientalischen Völkern I. 541, 544, 548, 549, 551, 553, 554, 557, 563, 565, 570. Der altamerikanischen Kulturvölker I. 577 ff.
— der alten Kelten I. 589 ff., 598, 594. Der alten Germanen I. 598 ff., 608 ff., 613. Der alten Slawen I. 615, 621. Der alten Ungarn u. Finnen I. 624, 625, 628 ff.
— des Mittelalters. Bekehrung der Germanen zum Christentum I. 640 ff. Christliche Poesie der Angelsachsen I. 650 ff. Im Reich der Karolinger I. 661 ff. In den Tagen der ersten Renaissance I. 677 ff., 680 ff., 684, 685.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Religiöse Lyrik I. 699, 703, 704 ff., 707. Legendendichtung I. 804 ff. Die geistliche Erbauungslitteratur des Mittelalters I. 816 ff., 820 ff. Im byzantinischen Reich und in der mittelalterlich slawischen Welt I. 827 ff., 831, 838 ff.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 8 ff., 11, 678, 686. Dante II. 12 ff. Das Wyclif'sche England II. 78. Die Entstehung des neueren Dramas aus dem christlichen Gottesdienst, Mysterien u. Mirakelspiele II. 87 ff.
— im 16. Jahrhundert II. 102 ff., 116 ff., 128 ff., 130, 132 ff., 176 ff., 188 ff., 228, 231, 249, 670, 687. D. deutsche Reformation II. 120 ff. In der italienischen Renaissancelitteratur II. 153, 165. Tasso II. 176 ff. In der spanischen Renaissancelitteratur II. 192, 196, 201. Bei den Franzosen I. 234, 249. In Deutschland. Die protestantische Kirchendichtung II. 264 ff. Die reformatorische Streitlitteratur II. 209 ff., 281. Das Reformationsdrama II. 285 ff. Außerdem II. 670, 671, 678, 680, 688.
Religionswesen und religiöse Poesie im 17. Jahrhundert II. 361 ff., 370, 376, 382, 391, 477 ff., 681. In der italienischen Litteratur II. 383, 385, 387. In der spanischen Litteratur II. 394. Calderon 396 ff. Bei den Franzosen II. 422, 424 ff., 458, 461. Die englische Litteratur in den Tagen des Puritanismus II. 480 ff. Milton 483 ff. In der deutschen Litteratur II. 522, 523 ff., ferner II. 682, 683.
— im 18. Jahrhundert II. 551 ff., 553 ff., 558, 559, 604 ff. In der englischen Litteratur II. 562, 568, 573, 576. In der französischen Litteratur II. 607 ff., 614, 616. In der deutschen Litteratur II. 586, 596, 598, 601, 695, 696, 698 ff., 704 ff., 712, 724, 715, 776 ff., 779, 782 ff. In den übrigen Litteraturen II. 661, 674, 675, 683.
— im 19. Jahrhundert II. 809, 811, 817, 821, 825, 826, 834, 835, 836, 849, 852 ff., 855, 856, 858, 864, 870 ff., 871, 873, 882, 889, 891, 895 ff., 928, 941, 943, 949, 950, 955, 961, 965, 970, 971, 973, 975, 980, 991, 999, 1001.
Reschid-ed-din Watwat I. 517. [220.
Resende, Garcias de II.
Rey, Kardinal II. 420, Abb. 420.
Reuchlin, Johannes II. 134, 138, Abb. 134.
Reuenthal Nithard von I. 718. II. 67. Abb. I. 747. Faksimile 748.
Reuter, Christian II. 542.
— Fritz, II. 920. Abb. 921.
Revere, Giuseppe II. 970, Abb. 974.
Rhapsoden I. 210.
Rhetor, Bildsäule eines Abb. I. 332.
Rhétoriqueurs II. 50.
Rhodische Liebeslieder I. 893. [595.
Rhys Goch ab Riccert I.
Richardson, Samuel II. 623. Abb. 624.
Richelieu II. 417.
Richepin, Jean II. 1002.
Richter, Jean Paul Friedrich s. Jean Paul.
Rig-Veda I. 26, 28, 69 ff.
—Handschrift, zwei Seiten aus einer südindischen Abb. I. 69.
Riisiwijk, Theodor von II. 948.
Rimai, Johann II. 688.
Rinkart, Martin II. 524.
Ringwalt, Bartholomäus II. 279.
Rinkel Tanekko I. 575.
Riquier Guiraut siehe Guiraut. [525.
Rist, Johannes II. 517.
Ritterroman, Ritterepos, der, des Orients I. 498, 519, 546, 575.
— europäischer. Der Versroman der mittelalterlich ritterlich-höfischen Welt I. 778—802. Seine Auflösung in Prosa II. 50, 71. Amadis von Gallien und die Entwickelung des Ritterromans II. 60 ff., 62, 64, 71, 150 ff., 157 ff., 170—179, 182 ff., 207, 211, 214, 215, 236, 299 ff., 310, 406, 501.
Rittershaus, Emil II. 928.
Robert, König von Neapel II. 57.
Robinson Crusoe II. 571, Abb. des Titelblattes II. 572.
Rochefoucauld, François de la, Herzog II. 422.
Rod, Edouard II. 1002.
Rodenberg, Julius II. 933.
Römer, die, römische Litteratur I. 339 ff. Anfänge der römischen Kunstlitteratur I. 342 ff. Das römische Lustspiel. Plautus, Terenz I. 346 ff. Das Ciceronianische Zeitalter I. 361 ff. Das Zeitalter des Augustus I. 369 ff. In den ersten Jahrhunderten des Christentums I. 386 ff. Die römische Litteratur im 1. Jahrhund. n. Chr. I. 401. Das sogenannte eiserne Zeitalter I. 416. Die altchristliche Litteratur in lateinischer Sprache I. 421 ff., 433 ff.,

436 ff. Spätere Litteratur in lateinischer Sprache, vergl. Neulateinische Litteratur.
Roger Bacon I. 694.
Rogers, Samuel II. 646.
Rojas, Fernando de II. 197.
— Francisco de II. 404.
Roland, Held in der Sage und Dichtung I. 757 ff., 764, 768, II. 150 ff., 156, 157 ff.
Rollenhagen, Georg II. 279, 286.
Roman, der, und die Romanlitteratur.
— des Orients. Der chinesische Roman I. 38, 58 ff. Der indische I. 118 ff. Der altägyptische I. 186, 194 ff., 198 ff. Der arabische I. 498. Der persische I. 136, 519, 534. Der Roman in den geringeren orientalischen Litteraturen I. 446, 448, 546, 548, 551, 575.
— der altgriechische I. 395 ff.
— der altrömische I. 414 ff., 416 ff., 420.
— im Mittelalter. Die Versromane des Mittelalters I. 773—802, 832, 836, 841, 846, II. 64. Der allegorische Roman I. 828 ff., II. 10, 28, 46, 48, 71, 501. Der byzantinische Roman I. 832, 836.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 50, 60 ff., 62, 64, 71, 81.
— im Zeitalter der Renaissance II. 110, 120, 150 ff., 157 ff. Die Entstehung des modernen realistischen Romanes in Spanien II. 206 ff. Der satirische Roman der Franzosen II. 236 ff., 244, 250. Der deutsche Roman des 16. Jahrhunderts II. 275 ff., 289 ff. Der englische II. 809.
— im 17. Jahrhundert II. 406. Der französische Roman II. 413 ff., 430 ff., 465. Der deutsche Roman 535 ff., 588, 539 ff., 542.
— im 18. Jahrhundert. Der französische Roman. II. 578, 581, 582, 584, 615, 616, 652, 655. Der engl. Roman I. 567, 568 ff., 622 ff. Der deutsche Roman II. 714 ff., 716, 720, 726, 728, 737, 747, 751, 758, 760, 767, 791, 793, 795, 805 In den geringeren Litteraturen II. 665, 674, 688, 687.
Roman, der, u. die Romanlitteratur im 19. Jahrh. Der deutsche Roman II. 817, 821, 822, 824, 829, 889, 895 ff., 904 ff., 913 ff., 933 ff., 1004, 1006. Der englische Roman II. 846 ff., 851, 968 ff. Der Roman in den geringeren germanischen Litteraturen II. 858, 859, 861, 863, 864, 947, 948, 949, 951 ff., 1003. Der französische Roman II. 865 ff., 869, 871, 881, 884, 955 ff., 965 ff., 1002. Der italienische Roman II. 888, 890, 973, 974, 1002. Der spanische und portugiesische Roman II. 896, 894, 975, 976. Der slawische Roman II. 981, 983, 985, 991, 992 ff. Vergl. außerdem II. 987—990.
Romanos I. 831.
Romero, Sylvio II. 894.
Ronsard, Pierre II. 246. Abb. 246, 247.
Roquette, Otto II. 912.
Rosa, Martinez de la II. 893.
— s. Salvatore Rosa.
Roscius Gallus Q. I. 366.
Rose, Roman v. d. I. 823 ff. II. 48, 62. Abb. I. 822, 823.
Rosegger, P. K. II. 963.
Rosen, Julius II. 931.
Rosenblüt, Hans II. 100.
Rosengarten, kleiner I. 772.
— von Worms I. 772.
Rosetti, Dante Gabriel II. 943.
Rostem und Sohrab, Abb. aus d. Göttinger Handschrift des Firdusi'schen Königsbuches I. 511.
Rother, gotisch-longobardische Sagen vom König I. 771.
Rotland, Hues v. I. 787.
Rotrou, Jean de II. 465.
Rouget de Lisle II. 867.
Roumanille, Joseph I. 723.
Rousseau, Jean Baptiste II. 578.
— — Jacques II. 611, Abb. 613, Abb. des Titelblattes seines „Emile" 615, seines Todes 617.
Roussel II. 231.
Roy, Pierre le II. 250.
Rubianus Crotus II. 135.
Rudegi I. 509. [809.
Rudolf von Ems I. 806,
Rückert, Friedrich II. 834, Abb. 834.
Rueda, Lope de II. 198.
Rufus Q. Curtius, I. 403.
Ruge, Arnold II. 904.
Rugier, germanische Völkerschaft II. 682, 646.
Ruiz, Juan, Erzpriester von Hita II. 55.
Rumänen, rumänische Litteratur II. 967.
Rumi, Mewlâna Dschelâl-ed-din I. 524, 527 ff.
Runa I. 606. II. 864.
Runeberg, Johann Ludw.
Runen, Runenschrift I. 606, 646. Abbildungen: Denkmäler irischer Runenschrift I. 591, 592, 593. Denkmäler mit altgermanischer Runenschrift I. 597, 599, 605, 606, 607, 608.
Ruodlieb I. 690.
Rupakam I. 104.
Rupilius I. 366.
Russen, die, russische Litteratur. Altslawische Kultur und die russische Volksdichtung I. 614 ff., 619. Die mittelalterliche Litteratur I. 841 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert II. 684 ff. Im 19. Jahrhundert II. 977 ff. Die russische Romantik II. 981 ff. Der russische Naturalismus und der Durchbruch einer slawischen Rassenkunst II. 990 ff.
Rustebuef I. 807. II. 90.
Ruthwel I. 446.
Ruthwell, das Kreuz von, Abb. I. 608. [322.
Rychardes, Thomas II.
Rydberg, Victor II. 949.
Rzewuski, Heinrich II. 981.

S.

Saa de Miranda, Francisco de II. 194, 221.
Saadi I. 520 ff., Abb. 520, 525.
Saadouam von Madmerar, Bild und Stele, Abb. I. 459. [928.
Saar, Ferdinand von II.
Saavedra, Angel II. 893.
— Miguel de Cervantes s. Cervantes.
Saben I. 771.
Sabinus, Georg II. 140.
Sacher-Masoch, Leopold von II. 965.
Sachetti, Franco II. 42.
Sachtikis, Stephanes I. 836.
Sachs, Hans II. 280 ff., Abb. 281. Faksimile aus seinen Werken 282, 283.
Sachsen, Stamm der Germanen II. 688, 661, 668. Sächsisch-nordischer Sagenkreis I. 771.
Sackville, Thomas II. 296, 305.
— Faksimile des Titelblattes des Gorbodue II. 322.
Sade, Hugo de II. 82.
Sämund Sigfusson I. 612.
Sängerkrieg auf der Wartburg I. 792, Abb. 791. [612.
Sagas, Litteratur der II.
Sagen, die, Sagendichtung, Mythen und Legendendichtung.
— der Naturvölker I. 13, 26.
— des Orients. Indische Religions- und Heldensagen I. 67 ff., 84 ff., 126. Iranische und persische I. 131 ff., 134, 136, 512 ff., 519. Babylonische I. 148 ff., 153. Hebräische I. 158, 162, 175, 179, 453. ägyptische I. 184, 194 ff. In den geringeren Litteraturen I. 444, 446, 448, 544, 548, 549, 551, 553, 554, 557, 568, 565, 575.
— im alten Griechenland I. 208 ff., 211 ff., 224 ff.
— bei den Römern I. 341, 374, 420.
— altchristliche Legendendichtung I. 433, 442, 448, 450.
— bei den Kelten I. 589, 594—596.
— bei den alten Germanen I. 589, 607, 608 ff., 618. Heldensagen der Völkerwanderungszeit 683 ff.
— bei den alten Slawen I. 617, 619 ff. Heldensage des Mittelalters I. 844.
— des ungarischen Altertums I. 624 ff., 687.
— der Finnen I. 628 ff.
— d. Mittelalters. Christliche Legendendichtung des Mittelalters bei den Angelsachsen I. 650 ff. Bei den Franken I. 674—677. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 804 ff., 816 In den altslawischen Litteraturen I. 840—842. Heldensage des Mittelalters I. 680, 681, 686 ff. Die nationale Heldensagendichtung der Franzosen I. 755 ff. Der Spanier I. 755, 781 ff. Der Deutschen I. 755, 764 ff. Byzantinische Helden-

sagen I. 834. Slawische Heldensagen I. 844, 847. Die Sagenkreise und Sagendichtung der höfisch-ritterlichen Epen I. 773—802, 803, 836, 846.
Sahak der Große I. 444.
Sahib Dschi I. 552.
Sahir Farjabi I. 516.
Saint-Cloud, Pierre de I. 813.
Saint-Evremond II. 422.
Saint-Hilaire, Geoffroy II. 900.
— Pierre, Bernardin de II. 655, Abb. 655, Faksimile eines Briefes II. 656.
— Simon, Graf Claude Henri de II. 897.
— — Herzog von II. 421.
Sainte More, Benoit de I. 787.
Sajib I. 536.
Sala, F. II. 388.
Salamanca, Schule von II. 667.
Salas y Quiroga Jacinto II. 893.
Salazar, Agostin de II. 404.
Sale, Antoine de la II. 50.
Salisches Gesetzbuch, Abb. einer Seite aus dem, I. 669. [II. 804.
Salis-Seewis, J. G. von
Sallustius Crispus, C. I. 898.
Salmasius II. 131.
Salomo I. 163. Hohes-lied I. 165. Prediger I. 179. Sprüche I. 165. Salomo in der Sage I. 544, 792. Salomo und Morolf. Abb. I. 790.
Salomos II. 988.
Saltykow, M. II. 993.
Salvatore Rosa II. 387, Abb. 388. [726.
Salzmann, Chr. G. II.
Samaniden, persische Fürstendynastie I. 515.
Samarin II. 990.
Sámaveda I. 77.
Samuel ibn Abija I. 502.
San Pedro, Diego de II. 60. [62.
— — Hierónimo de II.
Sanang-Setsen I. 549.
Sanchez, Garcia von Badajoz II. 60.
Sand, George II. 955, Abb. 955, Faksimile 956.
Sandeau, Jules II. 956.
Sanchuntaton I. 180.
Sannazaro, Jacopo II. 131, 140, 153, Abb. 153.
Sanskrit, Sanskrit-Litteratur, vergl. indische Litteratur.
Santa Maria, Alvar Garcia de II. 60.
Santillana, Marques de II. 60.
Santob, Rabi de II. 57.
Sappho I. 231, 239, Abb. Saravati, Abb. I. 66. [241.
Sardou, Victorien II. 960, Abb. 962. [446.
Sargis von Thmogwi I.
Sari Abdallah I. 546.
Sati I. 544.
Satire, satirische Litteratur, satirische Poesie. Satire bei den Naturvölkern I. 8, 15, 18.
— des Orients. Der Chinesen I. 45. Bei den Indern I. 116. Der Araber I. 463, 482, 495 ff. Bei den Persern II. 516. In den geringeren oriental. Litteraturen II. 552.
— der Griechen I. 226, 230, 234, 235, 242. Die satirische Komödie I. 302 ff., 318 ff. In der alexandrinischen Zeit I. 330, 332 ff., 336 ff. In dem ersten christlichen Jahrh. I. 394.
— der Römer I. 341, 344. Das römische Lustspiel I. 346, 363, 364, 368, 378, 382, 402, 408 ff.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 716, 719 ff., 809, 812, 813, 819 ff.
— im 14. und 15. Jahrh. In der italienischen Litteratur I. 88 ff. In der spanischen Litteratur II. 55. In der deutschen Litteratur 68 ff. Siehe ferner II. 96 ff.
— im Zeitalter der Renaissance II. 132, 136, 140. In der italienischen Litteratur II. 150 ff., 155 ff., 470 ff., in der spanischen Litteratur II. 192, 201. Der satirische Schelmenroman der Spanier II. 206 ff. In der französischen Litteratur II. 234, 244, 250. Der satirische Roman des Rabelais II. 237 ff. Die reformatorische Kampf- und Streitlitteratur in Deutschland II. 289 ff. Das satirische Drama II. 285 ff. In der englischen Litteratur II. 304, 305.
— im 17. Jahrh. In der italienischen Litteratur II. 387. In der französischen II. 422, 432, 433. Das satirische Lustspiel Molière's und seiner Zeitgenossen II. 465 ff. In der englischen Litteratur II. 495, 499. In der deutschen Litteratur II. 531 ff., 542.
Satire im 18. Jahrh. II. 555, 556 ff., 563, 569, 573, 577, 578, 581, 582 ff., 589, 635, 654, 661 ff., 665, 672 ff., 674, 688.
— im 19. Jahrh. II. 838, 853 ff., 891 ff.
Satura I. 341.
Satyrspiel, Satyrdrama der Griechen I. 265, 302. Abb. Satyrmaske I. 265. Einstudierung eines Satyrspieles I. 285.
Sauda I. 550, 552.
Sava, der heilige I. 842.
Savitri-Gedicht I. 91, vergl. Mahabharata.
Savonarola II. 118, Abb. 117.
Saxo Grammaticus II. 670.
Scaliger II. 131, 500.
Scandiano, Graf s. Bojardo.
Scaramuz, Gestalt der italienischen commedia dell'arte II. 547.
Scarron II. 465.
Schack, Graf, Adolf Friedrich von II. 927.
Schäfer, Gesellschaft der II. 517.
Schäferpoesie, Hirtenpoesie, arkadische Dichtung, Entwickelung der. Die Idylle Theokrits und der Alexandriner, die römische Hirtenpoesie I. 333 ff., 372. Der griechische Hirtenroman des Longus I. 400. Die Schäferpoesie des 16. Jahrh. Sannazaro's Arcadia II. 153 ff., 175. Tasso, Guarini II. 180, 184, 185. Die spanisch-portugiesische Schäferp. Jorge de Montemayor II. 194, 195, 207. In den übrigen Ländern II. 251, 809, 820. Im 17. Jahrh. Blüte der Schäferdichtung in Frankreich. Honoré d'Urfé 413 ff. Fernerhin II. 408, 508, 518, 526, 530, 535, 544. Ausklang bei Geßner II. 708.
Schaepmann II. 947.
Schah-nameh, Firdusi's I. 512.
Schakjamuni s. Buddha.
Schamanentum, Schamanismus I. 16, 17, 37, 74, 76, 145, 167, 188, 208, 549, 624.
Schandorph, Sophus II. 951.
Schanfara I. 462.
Schankaratscharjas I. 108.
Scharling, Hendrik II. 949.
Schauspieler, Schauspielkunst s. Theater.
Schebisteri, Mahmud I. 536.
Scheerbart, Paul II. 1006.
Schefer, Leopold II. 909.
Scheffel, Joseph Viktor II. 913, Abb. 913.
Scheffler, Johann s. Silesius.
Scheich-Ahmed I. 542.
Scheichsadeh I. 546.
Scheikhi I. 542.
Schelhara I. 115.
Schelling, Wilhelm von II. 811.
Schelmenroman II. 208 ff., 211, 214, 218, 291.
Schembartläufer, Nürnberger, Abb. II. 286, 287.
Schems-ed-din, Mohammed s. Hafis.
Schenk, Eduard II. 840.
Schenkendorff, Max von II. 929. [987.
Scherbanescu, Theodor II.
Scherenberg, Christian Fr. II. 917.
Schernbeck, Theodor II. 95.
Schewtschenko, Taras II. 984.
Schiitismus I. 508, theatralische Mysterien des Schiitismus I. 537.
Schildbürger, Buch der II. 289.
Schi-King I. 26, 28, 38, 44 ff., Abb. 45.
Schiller, Friedrich. Schillers Anfänge II. 761, 762 ff. Auf der Höhe der Vollendung II. 767 ff. Geistesleben und künstlerischer Charakter II. 779, 786, 787. Gemeinsames Wirken m. Goethe II. 796 ff. Meisterdramen II. 799 ff. Abb. Bildnis n. d. Gemälde v. Kügelgen I. 764. Totenmaske II. 800. Geburtshaus I. 765. 4 Illustrationen Chodowiecki's zu den Räubern I. 766. Illustration zu Schillers Glocke II. 797.
Schiva I. 81.
Schlaf, Johannes II. 1006.
Schlangenzunge, Gunlaug I. 612.
Schlegel, Gebrüder, August Wilhelm und Friedrich II. 816, 817, Abb. 817, 818.
— Joh. Adolf II. 599.
— — Elias II. 599.
Schleiden II. 896.
Schleiermacher, Fr. II. 812. Abb. 811.
Schlenther, Paul II. 1005.
Schlözer, A. L. von II. 724.
Schloß der Beharrlichkeit, das, mittelalterliche Moralität II. 96.
Schmid, Ferd. von II. 928.

Schmidt, Maximilian II. 933.
Schnepperer s. Hans Rosenblüt.
Schnitzler, Arthur II. 1006.
Schnorhali s. Nerses Klajetsi. [961.
Schönthan, Franz von II.
Scholander II. 949.
Schopenhauer, Arthur II. 830, Abb. 831.
Schott, Gerhard II. 545.
Schreyvogel II. 842.
Schriharscha I. 114.
Schroeder, Friedrich Ludwig II. 761, 802, Abb.
— Sophie II. 842. [762.
Schtschedrin, N. s. Saltykow.
Schubart, Chr. Fr. Daniel II. 724, Abb. 728.
Schudraka I. 97, 106. 107.
Schüler, fahrende, siehe fahrende Schüler.
Schu-king I. 99.
Schulze, Ernst II. 838.
Schupp, Balthasar II. 584.
Schwab, Gustav II. 835.
Schwank, Schwänke, Schwankdichtung I. 226, 230, 803 ff., II. 89, 42, 70—72, 279, 283, 286, 304, 501, 528, 542, 687.
Schwann II. 896.
Schweden, schwedische Litteratur, vgl. nordgermanische Litteraturen.
Schweinichen, Hans von
Scop I. 633. [II. 251.
Scott, Walter II. 846 ff., Abb. 847. Faksimile eines Briefes von II. 848.
Scribe, Eugène II. 959, Faksimile 960.
Scudéry, George de I. 450.
— Madeleine de II. 430, Namenszug 430, Abb. zur Clelia 431. [918.
Sealsfield, Charles II.
Sebani urdu s. Urdu.
Seckendorff, von II. 788.
Sedscha, Sultan I. 590.
Sedulius, Cölius I. 438.
Seelenwanderungslehre der Juder I. 75.
Segrais, Renaud de II. 430.
Segura, Juan Lorenzo I. 789.
Seidel, Heinrich II. 986.
Seireb I. 546.
Selim II., I. 546.
— III., I. 546.
Selman Sawedschi I. 590.
Semiten, Semitismus, Semitentum I. 23 ff., 137 ff. Semitische Sprachen I. 143. Geistesanlagen des Semitentums I. 139 ff. Vgl. Hebräer, Babylonier, Assyrer, Phöniker, Araber, Äthiopen.
Senaha, Roman von I. 186.
Seneca, Annäus L. I. 403, Abb. 404, 405.
Senegambien, erblicher Sängerstand in I. 18.
Serafina d'Aquila II. 164.
Serao, Mathilde II. 974.
Serben, serbische und serbokroatische Litteratur, altslawische Kultur, Helden- und Volkspoesie I. 614 ff., 621 ff. Litteratur des Mittelalters I. 842. Die ragusanische Litteratur der Renaissancezeit II. 679, 682. Die neue Entwickelung des 19. Jahrhunderts II. 966.
Seth I. 184.
Setubandha I. 124, Abb. Palmblatt-Handschrift des I. 125.
Seume, J. G. I. 803.
Sévigné, Marie de, Marquise II. 427, Abb. 427.
Seydelmann, Karl II. 925, Abb. 925.
Shaftesbury II. 553, Abb. 554, vgl. Ashley-Cooper.
Shakespeare, William II. 826 ff. Shakespeare's Größe I. 826 ff. Sein Naturalismus II. 829. Seine Ideenwelt II. 834. Seine Psychologie II. 835 ff. Die Shakespearefrage II. 837. Seine Anfänge II. 837 ff. Seine zweite Schaffensperiode II. 840 ff. Auf der Höhe seines Schaffens II. 848. Abb.: Bildnisse. Idealisiertes Bildnis II. 827. Das Chandos-Bild II. 829. Nach dem Stich von Droeshout II. 831. Grabbüste II. 833. Geburtszimmer II. 837. Geburtshaus II. 838. Titelblatt der ersten Ausgabe von Romeo und Julie II. 846. Der ersten Ausgabe der älteren Komödie „Zähmung der Widerspänstigen" II. 848. Faksimile einer Seite aus der großen Folio-Ausgabe von 1623 II. 854.
Shelley, Percy Bysshe, II. 855, Abb. 855. Faksimile eines Briefes von II. 857.
Sheridan, Richard II. 635, Abb. 636.
Shukowsky, W. A. II. 982.
Siam, Siamesen, Siamesische Litteratur I. 562, 563 ff. Abb. Seite aus einer siamesischen Handschrift des 17. Jahrhunderts I. 564.
Sibirischer Inschriftstein I. 626.
Siddharta s. Buddha.
Sidney, Philipp II. 808, Abb. 810.
Siegfried, Gestalt der germanischen Sage und Dichtung. Als Sonnengott und im Mythus I. 96, 599, 611, 634, 755, 767 ff. Vergl. Nibelungenlied und -Sage.
— Walther II. 1006.
Sigfusson Sämund I. 612.
Sighvat Thordarson I. 612.
Si-ka-zen-nō, Titelblatt und Seite aus der japanischen Anthologie, Abb. I. 567, 569.
Silensmaske, Abb. I. 264.
Silesius, Angelus II. 527.
Silius Italicus C. I. 406.
Siloahinschrift, Abb. I. 159.
Silva, Antonio José da II. 667.
Simonides aus Julis auf Keos I. 231, 245, 246.
— aus Samos I. 233, 235.
Simson-Sage I. 161.
Singenberg, Ulrich von I. 744.
Singhalesen, die, singhalesische Litteratur I. 554. Abb. Dämonen-Masken der S. I. 556.
Sienkiewicz, Heinrich II. 981.
Sintfluterzählung, babylonische, Bruchstücke, Abb. I. 145, 152.
Siret-i Seijid Batthal I. 548.
Sita, I. 92, 93, Abb. 92, vergl. Ramajana.
Sitki I. 548.
Sit-napistim I. 151.
Sixt Birk s. Xistus Betulius.
Sizilianische Dichterschule I. 723. II. 9.
Sjöberg, Erik II. 863.
Skalden, Skaldenpoesie I. 608 ff., 611 ff.
Skallagrimsson, Egil I. 611.
Skarga, Peter II. 680, 687.
Skelton, John II. 304.
Skopas I. 259.
Skularson, Einar I. 612.
Slavici, Joan II. 987.
Slawen, die, Slawentum. Arische Herkunft, Urariertum I. 65 ff. Das alte Slawentum, Religion, Sprache, Kultur I. 614 ff. Slawische Volkspoesie I. 619 ff. Die Slawen im Mittelalter I. 538 ff. In der Zeit vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der romanisch-germanischen Kultur II. 677 ff. Im 19. Jahrhundert II. 977 ff.
Slowacki, Julius II. 979, 980.
Slowaken, slowakische Litteratur II. 985.
Slowenen, slowenische Litteratur I. 846. II. 966.
Smil von Pardubic I. 847.
Smollet, Tobias II. 626, Abb. 626.
Snofru, König I. 186.
Snoilsky, Graf Karl J. G. II. 949.
Snorri Sturluson I. 612.
Soknunri, ägypt. Märchen von König I. 196.
Sokrates I. 255, Abb. 254.
Solinson, Brynjolf I. 608.
Solis, Antonio de II. 404.
Solon I. 231, 237, Abb. 238.
Somadeva I. 122.
Somali, Poesie der I. 15. Abb. Ein Somalibarde I. 19.
Sonnenfels, Joseph von II. 761.
Sonnentempel, bolivianischer, in Tiulhuanaco, Abb. I. 569.
Sonnenthal II. 926.
Sophisten I. 255.
Sophokles I. 265, 281 ff. Im Vergleich zu Äschylos I. 282. Seine Ideenwelt I. 282 ff. Sein künstler. Charakter I. 284. Seine Werke I. 284 ff. Analyse des König Ödipus I. 286 ff. Abb. Bildnis I. 283. Antike Darstellung einer dramatischen Parodie der Antigone I. 291.
Sophron aus Syrakus I.
Sosano Ono-mikoto I. 568.
Sosiphanos I. 330.
Sositheos I. 330.
Sotades aus Maranna I. 338.
Sotternie II. 501.
Soulary, Joséfin II. 961.
Southey, Robert II. 849, Abb. 849.
Souvestre, Emile II. 958.
Spanien, spanische Litteratur. Die alten Einwohner Spaniens, Keltiberer und Turdetaner, Schrift und Kultur I. 586, 587. In der Römerzeit I. 405, 410. Die westgotische Zeit und die christl. lateinische Litteratur in Spanien I. 438, 441, 442, 632, 640, 641, 649. Sturz des westgotischen Reiches durch die Araber, arabische Poesie auf spani-

schem Boden I. 498 ff. Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Anfänge der Nationallitteratur in spanischer Sprache I. 724. Das spanische Nationalepos I. 761 ff. Das ritterlich-höfische Epos I. 789. Im 14. und 15. Jahrhundert II. 55 ff. Anfänge des Theaters II. 87 ff., 89.
Spanien, spanische Litteratur im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff., 187 ff. Der spanische Klassicismus und die italienische Schule II. 190 ff. Das spanische Drama in den Tagen Lope de Vega's II. 196. Die Entstehung des modernen, realistischen Romanes, Cervantes II. 206 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 881 ff., 891 ff. Das Drama Calderons und seiner Zeitgenossen II. 898 ff.
— im 18. Jahrhundert. Verfallzeit der spanischen Poesie und Neuerwachen unter den Einwirkungen der französischen Litteratur II. 965 ff.
— im 19. Jahrhundert. Die Zeit des Nachklassicismus und der Romantik II. 892 ff. Der Realismus II. 975 ff.
Spee, Friedrich II. 528, Abb. 528.
Spencer, John II. 296.
Spener, Philipp Jakob II. 524.
Spenser, Edmund II. 308 ff., Abb. 311.
Speroni, Sperone II. 166.
Spervogel I. 729, Abb. 731.
Spieghel, Hendrik Laurensz II. 506
Spieler, der, von Regnard II. 476, Abb. einer Scene aus 476.
Spielhagen, Friedrich II. 983, Abb. 983.
Spielmann, Spielleute, Jongleur, Joglar, Spielmannsdichtung I. 683, 674, 701, 790, 792, 809. II. 64.
Spinoza Baruch II. 375, Abb. 375.
Spitta, Philipp II. 928.
Spitteler, Karl II. 1007.
Sponsus II. 88.
Sprachgesellschaften, deutsche, im 17. Jahrhundert II. 517.
Staël, Madame de II. 869, Abb. 870.
Stagnelius, Erik II. 863.
Stainhoewel, Heinrich II. 71.
Stampa, Gaspara II. 165.
Starkard I. 611.
Stasinos von Kypros I. 224.
Statius, Cäcilius I. 862.
— P. Papinius I. 408.
Stecchetti, Lorenzo II. 978.
Stedmann II. 945.
Steele, Richard II. 567.
Stefanit und Ichnilat I. 841.
Steffens, Hendrik II. 862.
Steinhausen, Heinrich II. 936.
Stephan, König von Serbien I. 842. [836.
Stephanes Sachlikis I.
Stephanus s. Estienne.
Stern, Daniel s. Agoult.
— Maurice Reinhold von II. 1007.
Sterne, Laurence II. 627, Abb. 627.
Stesichoros I. 241.
Stieler, Karl I. 933.
Stifter, Adalbert II. 915.
Still, John II. 822.
Stjernhjelm, Georg II. 671.
Stne-Roman, der ägyptische I. 198.
Stoiker I. 827.
Stolberg, Graf Christian II. 727. [727.
— Friedrich Leopold II.
Storm, Theodor II. 915, Abb. 916.
Strabo I. 393.
Strachwitz, Graf Moritz von II. 910.
Strandberg, C. W. II. 949.
Stranitzky, Joseph Anton II. 548.
Straßburger Eidschwüre, Abb. I. 687.
Strindberg, August II. 953.
Sturluson, Snorri I. 612.
Sturm- und Drangperiode des 18. Jahrh. in der deutschen Litteratur II. 721 ff., 731.
Sturm, Julius II. 928.
Styfel, Michael II. 270.
Suarez II. 365.
— de Figueroa, Christoval II. 195.
Subandhu I. 122.
Suchenwirt, Peter II. 68.
Suckling, John II. 480.
Sudermann, Hermann II. 1006.
Sue, Eugène II. 958.
Südrussische Litteratur, südrussische Volkspoesie I. 614 ff., 620. Im Mittelalter I. 842 ff. In der Neuzeit II. 984.
Sün-King I. 42.
Sueven, germanischer Stamm II. 640.
Sufi, Secte der, Sufismus I. 479, 524 ff.
Su-fu I. 47.
Suheir I. 465.
Sully II. 244.
— Prudhomme, R. F. A. II. 963.
Suluwansa I. 127.
Sumarokow II. 685.
Sumerer I. 138, 144 ff.
Suomen maa, Suomi, Suomen I. 623, 625, vergl. Finnen.
Surrey, Henri Howard Earl of II. 307, Abb. 308.
Susarion I. 304.
Suso, Heinrich II. 4.
Sutsos, Brüder II. 988.
Swan-Theater in London zu Shakespeare's Zeit, innere Ansicht II. 343.
Swift, Jonathan II. 560, 573, Abb. 574.
Swinburne, Algernon Charles II. 942, Faksimile 943.
Sykrophon I. 330.
Sylvestre, Gregorio II. 192.
Symbolisten, Schule der II. 965.
Synesius I. 436.
Syrische Litteratur I. 442. Abb. Seite einer syrischen Handschrift der Bücher Moses vom Jahre 464 n. Chr. I. 443. Seite aus einem Manuskript des Eusebius von Caesarea I. 445.
Syrokomla, Wladyslaw s. Kondratowicz.
Szasz, Karl II. 989.
Szigligeti, Eduard II. 989.
Szymonowicz, Szymon II. 680.

T.

Ta' abbata Scharran I. 463.
Tabari I. 481.
Tabernacia I. 344.
Tacitus Cornelius I. 405, 601.
Tänzer, ägyptische, Abb. I. 188.
Tagelieder I. 711.
Taliesin I. 594.
Talma II. 867, Abb. 868.
Talmud, talmudische Litteratur I. 451 ff., Abb. I. 454.
Tamulen, Tamulische Sprache und Litteratur I. 553 ff., Abb. I. 555.
Tan, Stifter der Tscheu-Dynastie I. 35.
Tannahill, Robert II. 646. Faksimile seines Gedichtes Jessie 645.
Tannhäuser I. 749, Abb. 749.
Tansillo, Luigi II. 164.
Tanzmaske der Marutse, Abb. I. 10.
— von Neu-Britannien, Abb. I. 8.
Taosen, Hans II. 670.
Tao-sse, Sekte der I. 41, 42, 46, 55. Vergl. Lao-tse.
Taqui, Mir Mohammed I. 552.
Targumen I. 170.
Tarrega II. 265.
Tartaglia Figur der italienischen commedia dell'arte II. 99.
— Bernardo II. 179, 182.
Tasso, Torquato II. 176 ff. Das Zeitalter Tasso's II. 176 ff. Tasso's Charakter II. 178. Sein Leben II. 179 ff. Seine Werke II. 182 ff. Abb.: Bildnis II. 177. Tasso, Dante, Ariost, Petrarca nach Rafael II. 143. Tasso's Handschrift II. 181.
Tassoni, Alessandro II. 387, Abb. 388.
Tatiscew II. 684.
Tatius, Achilles I. 400.
Tauler, Johannes II. 3.
Tausend und eine Nacht, orientalische Märchensammlung I. 122, 136, 498, 534, 546, 790.
Taylor, Bayard II. 945.
— Georg II. 934.
Tazie I. 538.
Teatro olimpico zu Vicenza, Abb. der Scena des II. 167.
Tebaldeo, Antonio II. 164.
Tegnér, Esaias II. 864.
Teichner, Heinrich von II. 68.
Teimaras, König der Kachetier I. 447.
Teirlinck-Stijns II. 948.
Teisias s. Stesichoros.
Teleklides I. 318.
Telesilla I. 241.
Tellez, Gabriel II. 265.
Tellspiel, das älteste II. 288.
Telugu I. 553.
Temmâm, Abu I. 485.
Tencin, Frau von II. 618.
Tennyson, Robert II. 942, Abb. 942.
Tenzonen der Provençalen I. 716. [365.
Terentius Varro, M. I.
— Afer, Publius I. 346, 356 ff.
Terenz s. Terentius Afer.
Terpander I. 233, 235.
Tertullianus I. 433.
Teseretto I. 826.
Testa, Gherardi del II. 974.
Testi, Fulvio II. 382.
Teufel, der hinkende, von Lesage II. 579. Abb. eines Kupfers aus 579.

Teutſchgeſinnte Genoſſenſchaft II. 517.
Thackeray, William Makepeace II. 940, Abb. 940.
Thales I. 229.
Thaletas I. 238, 235.
Thamudiſche Inſchrift, Abb. I. 461.
Thamyris I. 208.
Thang-Dynaſtie. Entwickelung d. chineſiſchen Dichtkunſt unter der I. 47.
Thang-ſchi I. 49.
Thao-han I. 49.
Tharaſa I. 465.
Theale Me. II. 218.
Theater, Schauſpielkunſt. Vgl. auch Drama.
— Anfänge theatraliſch-ſchauſpieleriſcher Kunſt bei den Naturvölkern I. 12. Bei den alten Ägyptern I. 184. Bei den alten Germanen II. 601.
— im Orient. Das chineſiſche Theater I. 50 ff. Das indiſche Theater I. 106 ff. Die perſiſchen Myſterienſpiele I. 537 ff. Die ſingbaleſiſchen Pantomimen I. 555. Das javaniſche Theater I. 561. Das birmaniſche, ſiameſiſche und annamitiſche I. 563, 565. Das japaniſche Theater I. 570. [281, 902 ff.
— der Griechen I. 261 ff.,
— der Römer I. 341, 344, 346 ff., 366, 367, 369 ff.
— des Mittelalters I. 688. II. 87 ff.
— in der Renaiſſancezeit II. 132 ff., 140, 165 ff., 167, 168, 196 ff., 248, 249, 285 ff., 312 ff., 341, 343.
— im 17. Jahrh. II. 387, 388, 394 ff., 441 ff., 449, 450, 460, 465 ff., 472 ff., 495, 508, 528, 544 ff.
— im 18. Jahrh. II. 566, 589 ff., 633 ff., 650, 652, 654, 659 ff., 662 ff., 672, 708 ff., 761 ff., 791 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 840 ff., 859, 885 ff., 894, 897, 921 ff., 925 ff., 959 ff., 974.
Thebais I. 225.
Theodektes aus Phaſalis I. 318.
Theoderich der Oſtgotenkönig I. 419, 632, 646, vergl. Dietrich v. Bern.
Theodoros Prodromos I.
Theodulf I. 663. [882.
Theognis I. 242.
Theokrit I. 305, 332, 333 ff.
Thespis aus Ikarion I. 264.
Theuriet, André II. 962, 936.
Thiard, Pontus de II. 248.
Thmogwi, Sargis von I. 446.
Thomas, anglonormanniſcher Dichter I. 787.
— da Aquino I. 706.
Thomaſin von Zerclære I. 817.
Thomaſius, Chriſtian II. 585, Abb. 585.
Thomſon, James II. 576, Abb. 576.
Thorbjörn Hornklofi I. 611.
Thordarſon Sighvat I. 612.
Thoreſen, Anna Magdalena II. 952.
Thorgilſſon, Ari I. 612.
Thorild, Thomas II. 675.
Thormodd Kolbrunarſtald I. 612.
Thou, Auguſt de II. 112.
Thukydides I. 257, Abb. 258.
Thymele I. 268.
Tibet, Tibetaner, Tibetaniſche Litteratur I. 563.
Tibullus, Albius I. 378.
Tieck, Ludwig II. 818, Abb. 819.
Tiedge, Chriſtoph Auguſt II. 804.
Tière, Neſtor de II. 918.
Tiererzählung, Tierſagen, vergl. Fabel.
Tillier, Claude II. 958.
Timon aus Phlius I. 338.
Timoneda, Juan de II. 199.
Timotheos von Milet I.
Timur I. 563. [261.
Tindal, Matthews II. 558.
Tinodi, Sebaſtian II. 687.
Tin-tum-Ling I. 92.
Tirſo de Molina ſ. Tellez.
Titinius I. 363.
Tiulhuanaco, bolivianiſcher Sonnentempel in, Abb. I. 583.
Tjodolf von Hvin I. 611.
Tiuttſchew, F. II. 991.
Tkadletſchek I. 846.
Tobias, Buch I. 179.
Tode II. 674.
Töne der deutſchen Meiſterſinger II. 97.
Toepffer, Rodolphe II. 958.
Törring, Graf II. 787.
Tofail, Ibn I. 499.
Togata, commoedia I. 344.
Toland, John II. 558.
Toldy, Stephan II. 990.
Tollens, Hendrik II. 861.
Tolnai, Ludwig II. 990.
Tolſtoj, Alexej II. 991.
— Leo II. 998, Abb. 997.
Tolteken I. 576. Toltekiſche Inſchrift aus Copan, Abb. I. 579, aus Portillard-City, Abb. I. 579.
Tommaſo da Celano I. 706.
Tonalamatl I. 577.
Topeng I. 561.
Torlakſſón, Jón II. 674.
Torelli, Achille II. 974.
— Pomponio II. 166.
Torre, Alonzo de la II. 60.
Torres Naharro, Bartolomé de II. 197.
Totenbuch, Totenbücher, Totenbuchlitteratur der alten Ägypter I. 186, 191, Abb. 187, 189. Bunte Tafel zwiſchen 176 und 177; Seite aus dem Ani Papyrus des britiſchen Muſeums.
Totentanzlitteratur des Mittelalters II. 57, 95.
Toulouſe, Peire Raimon von I. 711.
Tovote, Heinz II. 1006.
Towneley-Myſteries II. 94, 95.
Träger, Albert II. 928.
Tragoedia crepidata I. 344. [639.
Trapaſſi ſ. Metaſtaſio II.
Trautmann, Franz II. 918.
Treizſaurwein, Max 71. II.
Trembecki II. 683.
Triadon I. 448.
Trſchoka I. 72.
Triſſino, Giovanni Giorgio II. 166, 182. Fakſimile ſeiner Unterſchrift 166.
Triſtan und Iſolde in Sage und Dichtung I. 782, 785, 794, 797, 801, 802 II. 71. Abb. I. 781, 782.
Tritagoniſt I. 265.
Triumphe, die, von Petrarca II. 36, Abb. 36.
Trojan, Julius II. 996.
Trollope, Anthony II. 941.
Troubadour, Trouvère I. 702 f. Lyrik der Provençalen, höfiſch-ritterliche Dichtung des Mittelalters.
Trueba, Antonio de II. 975.
Tſchachruchadſe I. 446.
Tſchaitanja I. 116.
Tſchanda I. 552.
Tſchang-kue-pin I. 57.
Tſchaura I. 98, 101.
Tſchech, Svatopluk II. 985.
Tſchechen, gleich Böhmen, ſ. Böhmen, böhmiſche Litteratur.
Tſchelakovsky, Franz II. 985.
Tſchelebi, Ali I. 546.
— Iſchak I. 544.
Tſchernyſchewskij, N. G. II. 993.
Tſchou-Dynaſtie I. 35.
Tſchibtſcha, Chibcha, altamerikaniſches Kulturvolk, Kultur der I. 579.
Tſching-te-hoei I. 53, 55, 56.
Tſching-thing-yü I. 57.
Tſchippewäs, Indianer, Poeſie der I. 13. Abb. Zaubergeſang in Bilderſchrift I. 18.
Tſchirokeſen, Alphabet der I. 16.
Tſchuang-tſe I. 40, 42.
Tſchuden I. 623.
Tſchudi, Ägidius II. 112.
Tſchün-tſien I. 39.
Türheim, Ulrich von I. 801.
Türken, die, türkiſche Litteratur I. 542 ff., Abb. Seite aus einer türkiſchen Handſchrift des 16. Jahrhunderts I. 542. Seite aus einer türkiſch-uiguriſchen Handſchrift des 15. Jahrhunderts I. 545.
Tu-fu I. 49.
Tullia d'Arragona II. 165.
Tullin, Chriſtian Braumann II. 674.
Tungern, Arnold von II. 135.
Turdetaner I. 587.
Turdetaniſche Münze, Abb. I. 587.
Turgenjew, Iwan II. 998, Abb. 994.
Turkmenen, Turkmeniſche Kultur I. 548.
Turlin, Ulrich v. d. I. 801.
Tusculum, Theater zu, Abb. I. 343.
Twain, Marc II. 947.
Tyrtäos I. 231, 296.

U.

Ubeda, Francisco Lopez de II. 209.
Uhall, Nicholas II. 822.
Uhland, Ludwig II. 835, Abb. 835.
Uiguren, die, Kultur der I. 546. Abb.: Seite aus einer uiguriſchen Handſchrift, aus dem Kudatku Bilik I. 547.
Ujejski, Cornelius II. 981.
Ulfilas I. 645.
Ulrich von Lichtenſtein I. 744. Abb. 746. Grabſtein des, Abb. 745.
— von Singenberg I. 744.
— von Türheim I. 801.
— von dem Turlin I. 801.
— von Winterſtetten I. 752.
— v. Zazikhoven I. 801.
Ulugbeg I. 533.
Ungarn, die, ungariſche Litteratur. Herkunft u. alte Kultur der Ungarn I. 623 ff. Ungariſche Litteratur vom Mittel-

Digitized by Google

alter bis zum 18. Jahrh. II. 686 ff. Litteratur des 19. Jahrh. II. 988 ff.
Upanischaden I. 78.
Uparupakam I. 104.
Urbino, Federigo da Montebeltro, Herzog von II. 127.
Urdu-Sprache I. 549.
d'Urfé, Honoré II. 413.
Usbeken I. 547.
Uschana I. 72.
Usertesen I., I. 186.
Uspenskij, Gljeb II. 997.
Uta I. 568.
Utai I. 572.
Utopia von Thomas Morus II. 110, Abb. der Insel Utopia 112.
Uz, J. P. II. 602.

V.

Vagantenpoesie, lateinische, siehe Fahrende Schüler.
Vakidy I. 481.
Valaoritis II. 988.
Valdes, Juan Melendez II. 667.
Valera, Juan II. 975.
Valerius Catullus I. 368.
— Flaccus, C. I. 403.
— Maximus I. 403.
Valla II. 128.
Valmiki I. 95.
Vandalen, germanisches Volk, vergl. Germanen II. 596 ff., 632, 633, 640, 646. [818.
Varnhagen von Ense II.
Varro s. Terentius Varro I. 365.
Vasco da Gama II. 108.
Vasischtha I. 72.
Vaugelas II. 418.
Veda, die Veden, Vedenlitteratur der alten Inder I. 69 ff.
Vega, Alonso de la II. 190.
— Lope de II. 200 ff., Abb. 200.
Veit, Dorothea II. 818.
Veldeke, Heinrich von I. 791. [403.
Vellejus Paterculus I.
Velten, Magister Johannes II. 548. Abb.: Theaterzettel d. Veltenschen Truppe vom Jahre 1688 II. 547.
Venantius Fortunatus I. 438, 442, 661.
Vendidad I. 132.
Veneter I. 615.
Ventadour, Bernart von I. 711, 713 ff.
Verga, Giovanni II. 973, Abb. 973.
Vergilius Maro, P. (Vergil) I. 371 ff. Abb: Büste I. 372. Seite aus der vatikanischen H. Vergilhandschrift aus dem 4. Jahrh. n. Chr. I. 378. Dido und Aneas. Dido und ihre Gäste. Zwei Miniaturen aus der großen vatikanischen Vergilhandschrift I. 375, 376.
Verismus in der zeitgenössischen italienischen Litteratur II. 972.
Verlaine, Paul II. 1002.
Verne, Jules II. 958.
Verri, Alexandro II. 665.
Vesalius II. 107.
Vesey, Mc. II. 618.
Vetala, 25 Erzählungen eines, indische Märchensammlung I. 122, 548, 551.
Viaud, Julian, s. Loti
Vicente, Gil II. 193, 221.
Victor Hugo II. 877 ff., Jugendbild 878, Altersbild 880.
Vidal, Peire I. 707, 708.
Vidschaia I. 127.
Viduschaka, Narrenfigur des indischen Dramas I. 105.
Vierordt, Heinrich II. 928.
Vigny, Alfred de II. 884.
Vikramaditja, 32 Erzählungen der Figuren vom Throne des I. 122.
Villani, Brüder II. 42.
Villegas, Antonio de II. 192. [194.
— Estevan Manuel de II.
Villehardouin II. 46.
Villena, Markgraf von II. 60.
Villesandino, Alfons Alvarez de II. 60, Faksimile der Handschrift seiner Poesien 59.
Villon, François II. 46, 52 ff., Abb. 53.
Vinci, Leonardo da II. 107.
Vinje, Aasmund O. II. 952
Violieren II. 502.
Virgilius s. Vergilius.
Virues, Cristoval de II. 200.
Vischakhadatta I. 115.
Vischer, Friedrich II. 906.
Vischnu I. 81.
Vischvamitra I. 72.
Visscher, Römer II. 506.
— Anna II. 506.
— Marie Tesselschade de II. 506.
Vitruv I. 909.
Vittoria Colonna II. 165. Faksimile ihrer Unterschrift 164.
Vjasa I. 85.
Vlachojannis II. 988.
Vlachos, A. II. 988.
Vlahuta II. 987.
Vlamen, vlämische Litteratur s. Niederländer.
Völuspa I. 609.
Vörösmarty, Michael II. [989.
Voiture II. 417.
— Vincent II. 412.
Volker I. 606. [II. 857.
Volpone, von Ben Jonson
Voltaire II. 556 ff., 581 ff., Abb. 557, Handschrift 559, Frontispiz seiner Henriade II. 581.
Vondel, Joost van den II. 505, 506, Abb. 507.
Vorrenaissance I. 677 ff.
Vossius, Gerh. Jo. II. 500.
Voß, Jan II. 509.
— Johann Heinrich II. 728, Abb. 729.
— Richard II. 992.
Vrchlický, Jaroslaw II. 985.
Vulgärlateinisch I. 665.

W.

Wace I. 816, Abb.: Aus einer Handschrift von Wace's „Brut d'Engleterre" 816.
Waddah aus Mekka I. 486.
Wäinämöinen I. 628.
Wass Kascheh, Hussein I. 584. [885.
Waiblinger, Wilhelm II.
Waideloten, Priester der Litauer I. 628.
Wajang, Drama der Javaner I. 561.
Wala, Prophezeiung der, Völuspa I. 609.
Waldere I. 640.
— Abb. einer Seite des Bruchstückes von, I. 638, vergl. Walther von Aquitanien.
Waldis, Burkard II. 287, Titelseite zu seinem Esopus 288.
Walt I. 552.
Walliser, die, walisische Poesie I. 590 ff., 596 ff.
Walküren I. 608.
Waller, Edmund II. 480.
Walther von Aquitanien, Held der germanischen Sage und Dichtung I. 640, 667. Vgl. Waldere.
— von Châtillon I. 700.
— Erzpoet I. 700.
— Map I. 700.
— von der Vogelweide I. 739 ff., Abb. 737, Steinsarg des, Abb. 738, Faksimile eines Gedichtes von, 739.
Wang-po I. 49.
Wang-schi-su I. 53.
Wang-wei I. 49, Abb. 50.
Warbeck, Veit II. 291.
Wartau I. 446.
Wartburg, Sängerkrieg auf der I. 752, Abb. 751.
Weber, Fr. W. II. 928.
Webster, John II. 358.
Weckherlin, Rudolf II. 519.
Weda s. Veda.
Wegierski II. 683.
Wei I. 51.
Weimar in den Tagen Goethe's und Schillers II. 788. [Abb. II. 798.
— das alte Theater in,
Weise, Christian II. 542.
Weisheit, Buch der, s. Pantschatantra.
Weiße, Christian Felix II. 602. [548.
Weißkern-Odoardo II.
Weitbrecht, Karl II. 996.
Welhaven, J. S. C. II. 952.
Weltchronik des Rudolf von Ems I. 815.
Wendische Litteratur, vgl. Lausitzisch-serbische Litteratur.
Wen-tschong-tse I. 42.
Wenzel, König von Böhmen I. 732. [952.
Wergeland, Henrik II.
Werner I. 805, Abbildung: Zwei Miniaturen aus Werners Marienleben I. 805. [Abb. 823.
— Zacharias II. 822.
Wernher von Tegernsee I. 668.
— der Gärtner I. 810.
Wernicke, Christian II. 542.
Wessel, Gansvoort II. 182. [674.
— Johann Hermann II.
Wessobrunner Gebet I. 599, Abb. 600, 602.
Westgoten, vergl. Goten II. 632, 633, 640. Bekehrung zum Christentum 640, 641 ff., 644, 645, 646, 649, 667.
Whitman, Walt II. 945.
Whittier, John Greenleaf II. 945.
Wiat s. Wyatt.
Wibe II. 674.
Wichert, Ernst II. 931.
Wickram, Jörg II. 288.
Widmann, J. V. II. 996.
Widsith I. 633.
Wieland, Christoph Martin II. 714 ff., Abb. 714, 719. [I. 611.
— der Schmied, Sage von
Wienbarg, Ludwig II. 904.
Wilbrandt, Adolf II. 934.
Wilde, Oskar II. 1008.
Wildenbruch, Ernst v. II. 932, Abb. 932.
Wilhelm IX., Graf von Poitiers I. 709.
— von Orange, Sagen von I. 780, 801.
Wille, Bruno II. 1004.
Willem I. 813. II. 75.
Willems, J. F. II. 948.
Williram I. 686. Abb. Faksimile einer Seite seiner Paraphrase des Hohenliedes, Abb. I. 686.

Digitized by Google

Wilson, John II. 856.
Wimpfeling, Jacob II. 185. Abb. eines Holzschnittes aus seinem Werke „de fide concubinarum in sacerdotes“ II. 185.
Windtürme, Stele der (vgl. Geiertürme), Abb. I. 142.
Winfried s. Bonifacius.
Winkelmann, Johann Joachim II. 769 ff., Abb. 769.
Winsbeke, Winsbekin I. 817. Abb. 818.
Winterstetten, Ulrich von I. 752.
Wirnt von Gravenberg I. 801. II. 71.
Wispered I. 132.
Wither, George II. 308. 481.
Wittenberger Nachtigall, die, von Hans Sachs II. 282. Abb. 282.
Witzlaw III. von Rügen I. 752.
Wiwet II. 674.
Wizin, von II. 686.
Wladimir, Zar I. 619. Als Held der russischen Volksdichtung I. 619.
Wochenschriften, moralische, siehe moralische Wochenschriften.
Woermann, Karl II. 928.
Wolfdietrich I. 771. 772. II. 70. Abb. aus dem 70.
Wolfe, Charles II. 856.
Wolff, Amalie II. 840.
— Christian II. 586. Abb. 587.
— Julius II. 928.
— Pius Alexander II. 840.
Wolfram von Eschenbach I. 797. Abb. 800.
Wolkenstein, Oswald von II. 64. Abb. 66.
Wolzogen, Ernst von II. 996. [849.
Wordsworth, William II.
Wortley, Montague, Lady II. 618.
Wu I. 51.
Wu-han-tschin I. 57.
Wulfila s. Ulfilas.
Wyatt, Thomas II. 307. Abb. 307. [499.
Wycherley, William II.
Wyclif, John II. 4. 79. Abb. aus seiner Bibelübersetzung 80.
Wyle, Niclas von II. 71.

X.

Xenophanes I. 225. 229.
Xenophon I. 257.
— von Ephesus I. 399.
Xistus Betulius II. 139.

Y.

Yagur-Veda I. 71. 77.
Yakamotsi I. 568.
Yang-khiong I. 49.
Yao, Inschrift des Kaisers Abb. I. 86.
Yijia, I. 582.
Yo-pe-tschuen I. 56.
Young, Edouard II. 576. Abb. II. 575.
Yucatan I. 578.

Z.

Zacharia I. 170.
— der jüngere I. 178.
Zaleski, Bohdan II. 980.
Zamna I. 579.
Zamora II. 406.
Zanella, Giacomo II. 970.
Zarate, Anton Gil y II. 893.
Zarathustra I. 130 ff.
Zauberwesen, Zauberer, Zaubersprüche und Beschwörungsformeln. In der Poesie der Naturvölker I. 8. 10 ff., 14. 16 ff., 549. 557. Bei den alten Indiern I. 74 ff. Bei den Babyloniern I. 145. Bei den alten Hebräern I. 167. Bei den alten Ägyptern I. 181, 186, 188, 191, 198. Bei den Griechen I. 208. Bei den Römern I. 341. Bei den Germanen: Merseburger Zaubersprüche I. 601, 606. Bei den Slawen I. 618. Bei den Ungarn I. 624. Den Finnen I. 630. Vergl. Schamanismus. Abbildungen: Indianische Zauberlieder in Bilderschrift I. 13. 14. Zauberer der Niam-Niam I. 17. Lappischer Schamane I. 629. Die Merseburger Zaubersprüche II. 604.
Zedlitz, Joseph Christian von II. 841.
Zeidun Ibn I. 500.
Zeno I. 257.
Zeno, Apostolo II. 659. Abb. 659.
Zenodot von Ephesus I. 328.
Zephanja I. 176.
Zesen, Philipp II. 517. 535.
Zeuris I. 259.
Ziegler, Heinrich Anshelm von und Kliphausen II. 589.
Zmichowska, Narzissa II. 981.
Zmorski, Roman II. 981 ff.
Zola, Emile II. 968. Abb. 969. Faksimile 969.
Zoroaster s. Zarathustra.
Zorrilla, José II. 893.
Zrinyi, Niclas II. 687.
Zschokke, II. 838.
Zulus, Poesie der I. 15.

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Der Hausschatz des Wissens

ist eine Sammlung von gemeinverständlichen Werken, welche die für das grosse Publikum wichtigsten Zweige des allgemeinen Wissens umfassen, und deren niedrigste Preise, bei bester Qualität des Gebotenen, jedermann die Anschaffung ermöglichen. Ein Generalregister über die sämtlichen Werke wird für die Abnehmer der ganzen Sammlung zum Schluss gratis geliefert. Dieses Register ist derart angelegt, dass das ganze Werk auch als Nachschlagewerk bestens zu benutzen ist. Es ersetzt daher auch ein Konversationslexikon vollkommen.

Die Gliederung des Gesamtunternehmens ist folgende:

Werke über unser Wissen von der **Natur.**	Abteilung	**I. Entwickelungsgeschichte der Natur** (Bd. 1 u. 2).
	„	**II. Die Physik** (Bd. 3 u. 4).
	„	**III. Die Chemie** (Bd. 5).
	„	**IV. Das Mineralreich** (Bd. 6).
	„	**V. Das Pflanzenreich** (Bd. 7).
	„	**VI. Das Tierreich** (Bd. 8 u. 9).
Werke über unser Wissen von der **Menschheit.**	„	**VII. Länder- und Völkerkunde** (Bd. 10 u. 11).
	„	**VIII. Geschichte der Menschheit** (Weltgeschichte). (Bd. 12 u. 13).
	„	**IX. Kunstgeschichte** nebst Geschichte der Musik u. Oper (Bd. 14).
	„	**X. Geschichte der Weltlitteratur** nebst einer Geschichte des Theaters aller Zeiten und Völker (Bd. 15 u. 16).
	„	**XI. Gesamtregister** (Bd. 17). **(Gratiszugabe für die Abnehmer der ganzen Sammlung.)**

Der **„Hausschatz des Wissens"** erscheint unter Gratisbeigabe des gebundenen Generalregisters an die Abnehmer aller Bände in **sechzehn** gebundenen Bänden in folgenden zwei Ausgaben:

Ausgabe in feinen Leinenbänden. Preis pro Band **9 Mk.**, für das siebenzehnbändige Gesamtwerk also **144 Mk.**

Ausgabe in hochfeinen Halblederbänden. Preis pro Band **11 Mk.**, für das siebenzehnbändige Gesamtwerk also 176 Mk.,

Jedes dieser Werke bildet ein vollständig für sich abgeschlossenes Ganzes mit einem ausführlichen Register und ist einzeln käuflich.

Die Herausgabe der einzelnen Abteilungen des „Hausschatz des Wissens" besorgten nachgenannte Herren, anerkannte Autoritäten auf den Gebieten, die sie bearbeitet haben: **Wilhelm Bölsche** in Friedrichshagen, **Bruno Dürigen** in Berlin, Professor Dr. **E. Gilg**, Assistent am Botanischen Garten und Privatdozent in Berlin, Professor Dr. **Georg Gürich**, Privatdozent in Breslau, **Julius Hart** in Berlin, Professor Dr. **Ludwig Heck**, Direktor des Zoologischen Gartens in Berlin, **E. Krieghoff**, Pastor in Oberspier, Vorsitzender des Entomologischen Vereins für Thüringen, dipl. Ing. **A. Kühne** in Benrath a. Rh., Dr. **F. W. Paul Lehmann**, Direktor des Schiller-Realgymnasiums in Stettin, Professor Dr. **von Martens**, weil. Kustos am Museum der Naturkunde in Berlin, **H. Maser** in Berlin, Professor **Paul Matschie**, Kustos am Museum der Naturkunde in Berlin, **M. Reymond** in Berlin, Professor Dr. **Paul Richert** in Steglitz, Dr. **Max Schmid**, o. Professor der Kunstgeschichte an der Königl. technischen Hochschule in Aachen, Professor Dr. **K. Schumann**, weil. Kustos am Botanischen Museum und Privatdozent in Berlin, Dr. **Clarence Sherwood** in Berlin, Dr. **Ludwig Staby** in Berlin und Dr. **Max Vogtherr** in Berlin.

4566 06

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Der **„Hausſchatz des Wiſſens“** umfaßt folgende Einzelwerke:

Abteilung I (Band 1 u. 2) **vom „Hausſchatz des Wiſſens“:**

Entwickelungsgeſchichte der Natur

bearbeitet von

Wilhelm Bölſche.

Zwei Bände von 103 Druckbogen = 1646 Seiten mit 786 Abbildungen und 16 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Einzelpreis, in zwei feine Leinenbände gebunden **18 Mk.**, in zwei hochfeine Halblederbände gebunden **22 Mk.**

Die Bölſche'ſche Entwickelungsgeſchichte der Natur iſt ein hervorragendes Werk, welches in der Bibliothek keines wahrhaft Gebildeten fehlen ſollte! — Nach einem Urteil von Weſtermanns Monatsheften iſt das Buch als **ein Erſatz des Humboldtſchen Kosmos für die Jetztzeit** anzuſehen. —

In ſachkundiger, feſſelnder, überzeugender Darſtellung und zugleich in künſtleriſch vollkommener Form führt uns der glänzend begabte Verfaſſer **die Entwickelung des Naturganzen, nicht nur unſerer kleinen Erde, ſondern des geſamten Weltalls — vom Nebelfleck bis zum Menſchen** — vor.

Es kann behauptet werden, daß ein ſolches Buch dem deutſchen Leſepublikum noch nie geboten worden iſt. Alle älteren Arbeiten verwandter Art ſind in weſentlichen Punkten weit übertroffen. Obwohl beſtrebt, ein „Ganzes“ zu geben, folgt das Werk doch ſtreng nur den **wirklichen Reſultaten der modernen Naturwiſſenſchaft.** Keine vagen Hypotheſen und Märchen ſind es, auf die der Verfaſſer ſich ſtützt. Indem er in beſonnener Weiſe auch die **Schranken der Erkenntnis** betont, hat er es in glücklichſter Form vermieden, nach irgend einer Seite hin verletzend zu wirken. Durchdrungen von der Größe und Erhabenheit der Forſchung, will er nur über das belehren, was ſchon heute eine feſte Errungenſchaft der Kulturmenſchheit ſein darf und als **ſichere Wahrheit** jenſeits aller Parteien ſteht. **Von kompetenten Beurteilern iſt gerade dieſe Seite des Buches in wärmſter Weiſe öffentlich anerkannt worden.**

Das erſte Viertel des Mondes.
Nach einer photographiſchen Aufnahme im großen Refraktor der Lick-Sternwarte vom Sommer 1888.
Illuſtrationsprobe aus „Entwickelungsgeſchichte der Natur“.

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung II (Band 3 u. 4) **vom „Hausſchatz des Wiſſens":**

Die Phyſik

bearbeitet von

H. Maſer weil. zu Berlin.
Prof. Dr. Paul Richert zu Berlin.
Dipl.-Ing. A. Kühns zu Benrath a. Rh.

Zwei Bände von 109 Druckbogen = 1745 Seiten mit 1183 Abbildungen und 10 Tafeln in feinſtem Farbendruck.

Einzelpreis, in zwei feine Leinenbände gebunden **18 Mk.**, in zwei hochfeine Halblederbände gebunden **22 Mk.**

Infolge des engen Zuſammenhanges, in welchem **phyſikaliſche Wiſſenſchaft** und **praktiſches Leben** heutzutage ſtehen, iſt es für jeden Gebildeten und jeden in ſeinem Berufe Vorwärtsſtrebenden nicht bloß ein lebhaft empfundener Wunſch, ſondern geradezu **eine Pflicht der Selbſterhaltung** geworden, ſich mit dem Weſen und der Wirkungsweiſe der phyſikaliſchen Kräfte bekannt zu machen, um deren Anwendung in den verſchiedenen Zweigen menſchlicher Erwerbstätigkeit zu verſtehen. Bei der Darſtellung **der Phyſik** iſt daher in der Hauptſache auf die Bedürfniſſe des täglichen Lebens und auf die Anwendungen in der Technik beſondere Rückſicht genommen. Ohne auf Hypotheſen und theoretiſche Spekulationen über das Weſen der Naturkräfte mehr, als zur Kennzeichnung des Entwickelungsganges der Wiſſenſchaft und zur Erklärung der Erſcheinungen durchaus notwendig iſt, einzugehen, ſind die Verfaſſer überall bemüht, in durchaus gemeinverſtändlicher, anregender und mehr erzählender als dozierender Form ein möglichſt vollſtändiges Bild von den ſicher feſtgeſtellten Ergebniſſen der phyſikaliſchen Forſchung zu entrollen und ein Werk zu ſchaffen, in dem jeder, auch der mit nur geringen wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen ausgerüſtete Laie, genügende Aufklärung über die Vorgänge in der Natur und im praktiſchen Leben, ſoweit ſie phyſikaliſcher Art ſind, finden kann.

Dem dargelegten Zwecke entſprechend zerfallen die dem Werke einverleibten **zahlreichen Abbildungen** und **Farbentafeln** naturgemäß in zwei Klaſſen. Die eine, zweckmäßig gewählte Demonſtrationsapparate und ſchematiſche Figuren darſtellend, dient zur Ableitung bezw. Erläuterung der phyſikaliſchen Geſetze, durch die andere Klaſſe ſollen die Anwendungen dieſer Geſetze im praktiſchen Leben, und zwar in Inſtrumenten, Maſchinen und techniſchen Betrieben. zur Anſchauung gebracht werden.

Luigi Galvani.
Illuſtrationsprobe aus „Die Phyſik".

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung III (Band 5) **vom „Hausſchatz des Wiſſens“:**

Die Chemie

bearbeitet von

Dr. Max Vogtherr

zu Berlin.

Ein Band von 58 Druckbogen = 847 Seiten mit 421 Abbildungen und 5 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck

Einzelpreis, in feinen Leinenband gebunden **9 Mk.**, in hochfeinen Halblederband gebunden **11 Mk.**

Die Chemie ſpielt im täglichen Leben eine hervorragende Rolle. Für den Gebildeten der Gegenwart iſt es nicht nur eine Beſchäftigung von hohem Reiz, ſondern ein tiefgefühltes Bedürfnis, ja eine Notwendigkeit, von den mannigfachen Veränderungen, denen die Subſtanzen unterworfen ſind, und die wir zu unſerem Nutzen auszubeuten beſtrebt ſind, ſich ein richtiges Bild zu machen, ſowie ein Verſtändnis für ſie zu erlangen.

Kohlenſäure-Kompreſſionsmaſchine von C. G. Rommenhöller.
Illuſtrationsprobe aus „Die Chemie“.

Unſer Werk erörtert in leicht faßlicher Weiſe die chemiſchen Erſcheinungen und die Eigenſchaft der Subſtanzen; es wendet dabei den Körpern, denen die chemiſche Induſtrie ihre Blüte und ihren Aufſchwung verdankt, beſondere Aufmerkſamkeit zu. **Die chemiſchen Betriebe** erregen ſomit in hervorragendem Maße unſer Intereſſe; ſie ſind durch Darſtellung von Fabrikanlagen und Maſchinen reich illuſtriert. Aber auch dem **chemiſchen Experiment** als ſolchem wird ein weiter Raum und zahlreiche Abbildungen gewidmet; endlich finden auch die theoretiſchen Entwickelungen, ſoweit ſie für das Verſtändnis des Ganzen notwendig ſind, Berückſichtigung. Zahlreiche Bilder der Heroen unſerer Wiſſenſchaft mit eingeſtreuten kurzen biographiſchen Notizen geben ein **kurzes Geſchichtsbild** und laſſen die Stufenleiter erkennen, auf der der Menſch zu immer höherer Einſicht emporſtieg.

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung IV (Band 6) **vom „Hausſchatz des Wiſſens“:**

Das Mineralreich

bearbeitet von

Prof. Dr. Georg Gürich.

Ein Band von 47 Druckbogen = 754 Seiten mit 521 Abbildungen und 8 Tafeln und Beilagen
in Schwarz- und Farbendruck.

Einzelpreis, in feinen Leinenband gebunden **9 Mk.**, in hochfeinen Halblederband
gebunden **11 Mk.**

Das **Mineralreich** bringt keine trockene Aufzählung von Mineralien und deren Merkmalen, ſondern es beſchäftigt ſich mit **den Beziehungen der mineralogiſchen Wiſſenſchaft zum praktiſchen Leben**. Aus der Einteilung in die fünf Hauptkapitel: **Edelſteine** — **Bauſteine** — **Erze** — **Kohlen** — **Bodenarten und Bodenverbeſſerung** geht dies genugſam hervor.

Die Beſtandteile der Erdkruſte ſtellen **die Rohſtoffe und daher die Grundlagen für die großen techniſchen und wiſſenſchaftlichen Errungenſchaften der Jetztzeit**, daher iſt es für jeden Gebildeten Pflicht, ſich über **die Welt der Geſteine** des näheren zu informieren, und dazu eignet ſich wie kein anderes unſer Buch. Der ſpröde Stoff iſt **in ein leicht verſtändliches Gewand** gekleidet, ſo daß auch der ferner Stehende durch die Lektüre des Buches angeregt und gefeſſelt wird.

Gruppe von Epidot-Kryſtallen, Knappenwand im Sulzbachthal.
2/3 der natürlichen Größe. Original im Breslauer Muſeum.
Illuſtrationsprobe aus „Das Mineralreich“.

Die **Grundeigenſchaften der Minerale** ſind an den dafür am geeignetſten erſcheinenden **Edelſteinen** klargelegt; dieſer Teil wird außerdem beſonders für den **Juwelier** und **Steinarbeiter** von Nutzen ſein, welcher beſtrebt iſt, die Struktur und Merkmale der Steine kennen zu lernen, welche er verarbeitet. Der zweite Teil des Buches iſt von beſonderem Intereſſe für den **Bauherrn**, den **Bauunternehmer** und **Bauhandwerker**, welcher das zur Ausführung ſeiner Arbeiten nötige Material beurteilen will. Geradezu unentbehrlich dürfte dem **Techniker** und **Ingenieur** unſer Buch ſein, der ſich ja täglich mit allen möglichen Mineralen beſchäftigen muß. Auch dem **Landwirte** kann das Werk **zur Beurteilung ſeines Bodens** und **der Düngeminerale** die beſten Dienſte leiſten. Daß das Buch für jeden **Bergmann** und den in **Hüttenwerken Beſchäftigten** von einſchneidender Bedeutung iſt, gilt als ſelbſtverſtändlich. **Studierenden**, **Lehrern** und jedem, **der ſich für unſer Naturganzes intereſſiert**, kann es durchaus empfohlen werden. Von hohem Werte iſt es ſchließlich **als Nachſchlagebuch** für den fern von Bildungszentren Wohnenden, wo der **ſachverſtändige Beirat von Fachleuten** nicht leicht zu erlangen iſt.

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung V (Band 7) vom „Hausſchatz des Wiſſens“:

Das Pflanzenreich

bearbeitet von

Prof. Dr. K. Schumann,
Kuſtos am Königl. Botaniſchen Muſeum zu Berlin
und Privatdozent.

Prof. Dr. E. Gilg,
Aſſiſtent am Königl. Botaniſchen Garten zu Berlin
und Privatdozent.

Ein Band von 54 Druckbogen — 858 Seiten mit 480 Abbildungen und 6 Tafeln in feinſtem Farbendruck.

Einzelpreis, in feinen Leinenband gebunden **9 Mk.**, in hochfeinen Halblederband gebunden **11 Mk.**

Die Herren Verfaſſer beabſichtigen in dieſer Bearbeitung des Pflanzenreiches, jeden, **der an den Kindern Floras ein Intereſſe nimmt**, in die Botanik einzuführen. Ein vorbereitender Teil entwickelt die grundlegenden Kenntniſſe über den gröberen und feineren Bau der höheren Gewächſe, über die Lebensverrichtungen der Kräuter und Bäume, welche für ein Verſtändnis der Pflanzen notwendig ſind. **Das Hauptgewicht wird auf die Beſprechung derjenigen Pflanzen gelegt, welche in mediziniſcher, techniſcher, ökonomiſcher und gärtneriſcher Hinſicht wichtig ſind**, oder welche ſolche Eigentümlichkeiten in ihrer Lebensweiſe zeigen, daß ſie durch dieſe einer hervorragenden Berückſichtigung wert erſcheinen. Daß auch die niederen Lebeweſen, namentlich die für den Menſchen nach vielen Richtungen hin **ſo nützlichen**, nach anderen ſo außerordentlich **ſchädlichen Pilze, die Bakterien, Bazillen etc.** eine genügende Würdigung erfahren, iſt eine Forderung der heutigen Zeit. Dabei iſt das reich illuſtrierte Buch kein trockener Leitfaden, ſondern verſucht, in **gefälliger Sprache** und **lebhafter Schilderung** ſeinem Stoffe gerecht zu werden.

Schwarzholzbaum (Diospyros peregrina).

A Blühender Zweig. *B* Männliche Blüte. *C* Dieſelbe im Längsſchnitt. *D* Weibliche Blüte. *E* Dieſelbe im Längsſchnitt. *F* Frucht. *G* Dieſelbe im Querſchnitt.

Illuſtrationsprobe aus „Das Pflanzenreich“.

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung VI (Band 8 und 9) vom „Hausschatz des Wissens“:

Das Tierreich

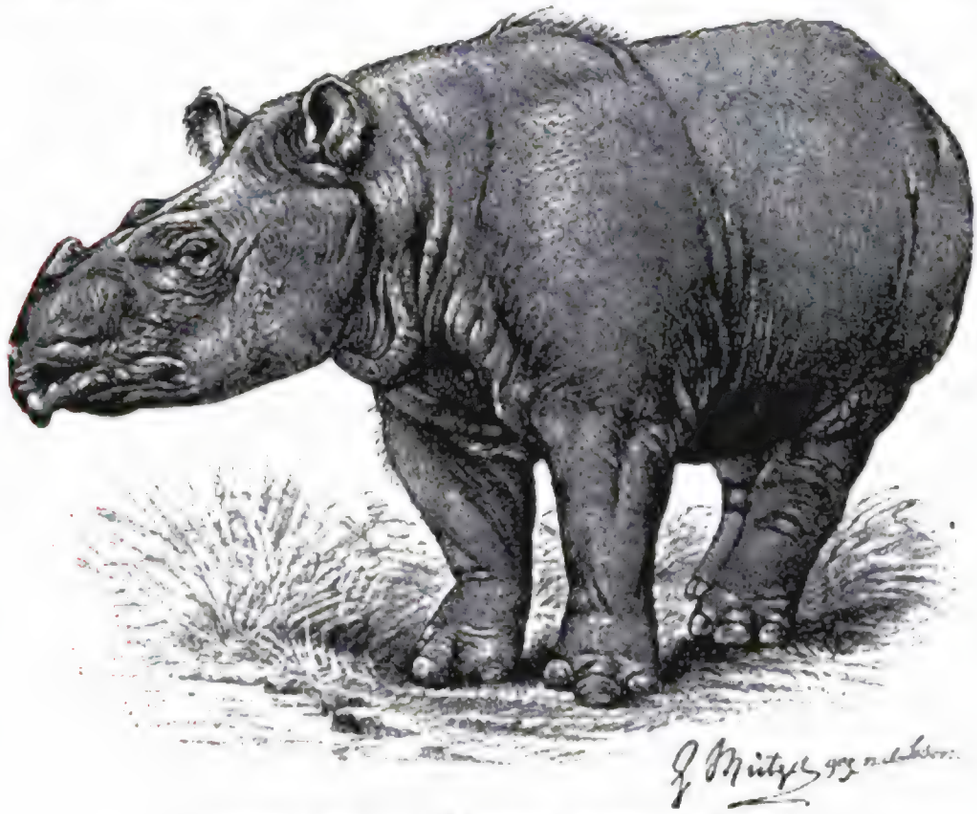
bearbeitet von

Prof. Dr. L. Heck **Prof. Paul Matschie** **Bruno Dürigen**
Dr. Ludwig Staby **E. Krieghoff** **Prof. Dr. von Martens.**

Zwei Bände von 140 Druckbogen — 2222 Seiten mit 1455 Abbildungen und 12 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Einzelpreis, in zwei feine Leinenbände gebunden **18 Mk.**, in zwei hochfeine Halblederbände gebunden **22 Mk.**

Die Herren Verfasser haben sich die Aufgabe gestellt, neben der systematischen Sonderung auch die vergleichende Gegenüberstellung der Tierwelt in ihre Rechte treten zu lassen, den Leser also nicht nur mit dem Wesen der äußeren Erscheinungen, sondern auch mit der Ursache derselben vertraut zu machen und



Sumatra-Nashorn (Rhinoceros sumatrensis *Cuv.*).
Illustrationsprobe aus „Das Tierreich“.

die einheitlichen Gesetze nachzuweisen, welche der unendlichen Vielgestaltigkeit der Tierwelt zugrunde liegen. Daß daneben das Tierleben mit seinen anziehenden und lehrreichen Einzelheiten in vollem Maße zur Geltung kommen wird, bedarf wohl kaum der besonderen Erwähnung. **Die Namen der Herren Verfasser bürgen zur Genüge dafür, daß ihr Werk nicht nur auf der Höhe der Wissenschaft, sondern auch auf derjenigen der weitestgehenden Ansprüche und Bedürfnisse der Laienwelt steht und in seiner Art eine Erscheinung von hervorragendster Bedeutung sein wird.** — Der illustrative Teil des „Tierreichs“ ist mit ganz besonderer Sorgfalt und Liebe behandelt worden, die hauptsächlichsten Vertreter aller Klassen des Tierreichs haben darin eine Stätte gefunden. **Der Bilderschmuck besteht aus 1455 Abbildungen und 12 bunten Tafeln nach Originalzeichnungen der ersten Tiermaler der Gegenwart. — Eine besondere Zierde des Tierreiches sind zahlreiche, bisher ungedruckte Säugetierbilder von G. Mützel, dem leider so früh verstorbenen, besten aller Tierzeichner, von welchen obenstehende Abbildung eine Probe gibt.**

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung VII (Band 10 und 11) **vom „Hausschatz des Wissens“:**

Länder- und Völkerkunde

bearbeitet von

Dr. Fr. W. Paul Lehmann,

Direktor des Schiller-Realgymnasiums zu Stettin.

Zwei Bände 103 Druckbogen = 1648 Seiten mit 1024 Abbildungen und 11 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Einzelpreis, in zwei feine Leinenbände gebunden **18 Mk.**, in zwei hochfeine Halblederbände gebunden **22 Mk.**

Die Länder- und Völkerkunde betrachtet die Erde als den Wohnplatz des Menschengeschlechts, sie sucht nachzuweisen, wie die Natur der Länder bestimmend geworden ist für das Leben der Völker, und wie die Völker mit fortschreitender Kultur unter Ausnutzung der natürlichen Vorteile und Überwindung der natürlichen Hemmnisse ihrer Heimat den Charakter eines Kulturlandes aufgeprägt haben.

In dem ersten Bande des Werkes findet die eingehende Behandlung Europas Raum, während im zweiten die außereuropäischen Weltteile zur Besprechung gelangen. Das Deutsche Reich ist, da es sich um eine **Länderkunde für Deutsche** handelt, naturgemäß mit **besonderer Liebe** und **Sorgfalt** behandelt: die gewerbreichen **deutschen Städte**, die **Eigenheit der einzelnen Teile unseres Vaterlandes** wie seiner **Bewohner** finden die eingehendste Erörterung. Unser Buch eignet sich daher auch vorzüglich **als Reiselektüre**, um auf der Wanderschaft die gesammelten Beobachtungen zu ergänzen und auszubauen. Besonders aber soll es **vor und nach der Reise** in die Hand genommen werden, um auf zu **Sehendes vorzubereiten**, oder aber **das Erschaute besser festzuhalten.**

Bischarin-Araber.
Illustrationsprobe aus „Länder- und Völkerkunde“.

Auch über die wichtigsten **statistischen** und **volkswirtschaftlichen Fragen** fehlen anregende Angaben und Belehrungen nicht; die Größe der einzelnen Länder und Städte ist durch die klaren Ausführungen des Verfassers leicht zu erkennen; der **Geschäftsmann** findet in dem Werke ein unschätzbares Studienmaterial, welches ihn in stand setzt, sich über den **wirtschaftlichen und kaufmännischen Wert** einzelner Länder und Städte bündig zu informieren. **Die Hervorhebung der Verkehrsverhältnisse** zwischen den einzelnen Ländern steigert die Nutzbarkeit des Werkes für den praktischen Gebrauch um ein Bedeutendes.

Da der Stoff dieses **volkstümlichen** und **prächtig illustrierten** Werkes so angeordnet ist, daß der Schilderung fremder Länder und Völker eine eingehende Darstellung der europäischen Verhältnisse vorausgeht, also von Bekanntem zu Unbekanntem vorgeschritten wird, so ist sein **hoher pädagogischer Wert** außer Frage gestellt. Das Buch eignet sich daher nicht nur **für den Gebildeten**, sondern ebenfalls **für den nach Bildung Strebenden.**

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung VIII (Band 12 und 13) vom „Hausschatz des Wissens“:

Weltgeschichte

bearbeitet von

M. Reymond.

Zwei Bände von 105 Druckbogen = 1672 Seiten mit 841 Abbildungen, 16 Bildertafeln und 10 bunten historischen Karten.

Einzelpreis, in zwei feine Leinenbände gebunden 18 Mk., in zwei hochfeine Halblederbände gebunden 22 Mk.

Die Weltgeschichte hat als ein Spiegelbild der Entwickelung des Völkerlebens und der staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in erster Reihe Anspruch, als volkstümliche Wissenschaft zu gelten und allgemeinste Verbreitung zu finden. Der Verfasser hat seine Arbeit dem Sinn und Geschmack eines **alle Schichten der Gesellschaft umfassenden Leserkreises** angepaßt. Die ununterbrochenen Wechselbeziehungen zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, der rote Faden der natürlichen Entwickelung, der sich durch die ganze Weltgeschichte zieht, treten überall klar hervor. **Der deutschen Geschichte** ist mit Rücksicht auf die Nation, der **neuesten Geschichte** mit Rücksicht auf das Bedürfnis der Zeit, für welche das Werk geschrieben ist, besondere Aufmerksamkeit zugewendet worden. **Der reiche Bilderschmuck** des Werkes ist durchgehends **nach authentischen Originalen hergestellt** und enthält neben Porträts hervorragender historischer Persönlichkeiten Städtebilder und Landschaften, zeitgenössische Darstellungen, Abbildungen historischer Gebäude, Denkmäler und anderer geschichtlich merkwürdiger Gegenstände, Karten und Pläne. **Besonders wertvoll für den Leser ist die Gratisbeigabe eines historischen Atlasses, bestehend aus zehn in den Text eingestreuten Karten in bestem Farbendruck.**

Napoleon Bonaparte als erster Konsul.
Illustrationsprobe aus „Weltgeschichte“.

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung IX (Band 14) vom „Hausſchatz des Wiſſens“:

Kunſtgeſchichte

bearbeitet von

Dr. Max Schmid,

o. Profeſſor der Kunſtgeſchichte an der Königl. techniſchen Hochſchule zu Aachen,

nebst einem kurzen Abriss der Geschichte der Musik und Oper,

bearbeitet von

Dr. Clarence Sherwood.

Ein Band von 53 Druckbogen = 842 Seiten mit 411 Abbildungen und 10 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.
Einzelpreis in feinen Leinenband gebunden **9 Mk.**, in hochfeinen Halblederband gebunden **11 Mk.**

Die **Kulturgeſchichte der Menſchheit** ſchließt als eines ihrer wichtigſten Glieder die **Geſchichte der Künſte** in ſich. Obwohl eine verhältnismäßig junge Wiſſenſchaft, nimmt ſie heute einen hervorragenden Platz ein, und mit den Geſtalten eines Raffael, Dürer, Phidias, Rembrandt, Schlüter und Menzel vertraut zu ſein, empfindet auch der ſchlichte Bürger jetzt als ein Bedürfnis.

Schlüter. Denkmal des Großen Kurfürſten. Berlin.
Illuſtrationsprobe aus „Kunſtgeſchichte.“

Der Verfaſſer ſucht vor allem der modernen Anſchauung, dem in mancher Beziehung veränderten Urteile der heutigen Generation gerecht zu werden, der Kunſt Oſt-Aſiens und Ägyptens, der Blüte der ſpäteren helleniſchen Kunſt, dem Glanz der frühen Renaiſſance, beſonders aber der Kunſt unſeres Jahrhunderts, die ſo oft ungerecht gegen die ältere in Handbüchern der Kunſtgeſchichte zurückgeſetzt wird. Die Bedeutung der Technik für das Verſtändnis der Werke wird betont und in der Einleitung die Praxis des Kunſtſchaffens ausführlich dargeſtellt. Denn ohne Technik keine Kunſt! —

Das reiche Illuſtrationsmaterial iſt durchweg neu beſchafft, ohne Anleihen an ältere Werke.

Als Anhang iſt der Kunſtgeſchichte ein **kurzer Abriß der Geſchichte der Muſik und Oper** angefügt. Jedermann, der ſich auf dieſem Gebiete unterrichten will, erhält von berufenſter Feder die nötigen Unterweiſungen gemeinverſtändlich und intereſſant dargeſtellt.

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung X (Band 15 u. 16) **vom „Hausſchatz des Wiſſens“:**

Geſchichte der Weltlitteratur

nebſt einer

Geschichte des Theaters aller Zeiten und Völker

bearbeitet von

Julius Hart.

Zwei Bände von 118 Druckbogen — 1886 Seiten mit 825 Abbildungen und 16 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Einzelpreis, in zwei ſeine Leinenbände gebunden **18 Mk.**, in zwei hochſeine Halblederbände gebunden **22 Mk.**

Die „**Illuſtrierte Geſchichte der Weltlitteratur**“ iſt kein ſchwerfälliges Gelehrtenwerk, ſondern eine **anregende und feſſelnde Lektüre für die weiteſten Volkskreiſe**; ſie gibt ein farbiges und lebensvolles Bild von der Entwickelung des menſchlichen Denkens und Empfindens, ſoweit ſich dieſes in den Schriftwerken und vor allem in den poetiſchen Erzeugniſſen **aller Zeiten und Völker** geäußert hat. **Sorgfältig ausgewählte Proben** von künſtleriſcher Vollendung, friſch geſchriebene Inhaltsangaben der hervorragendſten Werke machen den Leſer mit einer Reihe der ſchönſten Dichtungen ſelber bekannt. Selbſtverſtändlich wird ein beſonderes Gewicht auf die **Darſtellung der Neuzeit** und die **Geſchichte der deutſchen Litteratur** gelegt; ferner bietet das Werk im ſteten Anſchluß an die Geſchichte des Dramas eine lichtvolle Überſicht über die **Entwickelung des Bühnenweſens** und der **Schauſpielkunſt**. Der **Verfaſſer** hat ſich als ſelbſtſchaffender Dichter wie als Litteraturhiſtoriker einen geachteten Ruf erworben, und iſt von dieſem Geſichtspunkte aus ſein Werk namentlich beachtenswert. Einen beſonders wichtigen und intereſſanten Beſtandteil der „**Weltlitteratur- und Bühnengeſchichte**“ bildet ihr **außerordentlich reicher Bilderſchmuck**, welcher ausſchließlich nach **authentiſchen Originalen** hergeſtellt und zum größten Teil den Muſeen, Bibliotheken und Sammlungen aller Länder entnommen iſt. Der Bilderſchmuck beſteht aus Porträts der hervorragendſten Dichter und Schriftſteller, zahlreichen Originalreproduktionen aus den Litteraturerzeugniſſen aller Zeiten, intereſſanten Miniaturen, Kupfern, Titelblättern, ſeltenen Drucken ꝛc.

Johannes Reuchlin.
(Nach dem Stich von J. J. Haid.)
Illuſtrationsprobe aus „Geſchichte der Weltlitteratur“

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm

Abteilung XI (Band 17) vom „Hausschatz des Wissens“:

Gesamtregister

bearbeitet von

der Verlagsbuchhandlung.

Ein Band von etwa 15 Druckbogen = 300 Seiten.

Das Gesamtregister wird jedem Abnehmer des Gesamtwerkes, also dem Käufer aller 16 Textbände, kostenlos geliefert; sonst wird es abgegeben: in feinen Leinenband gebunden, zum Preise von 6 Mk., in hochfeinen Halblederband gebunden zum Preise von 8 Mk.

Das Gesamtregister bietet eine sorgfältige Zusammentragung des gewaltigen Stoffes unseres großen, das ganze menschliche Wissen umfassenden Sammelwerkes, nach Stichtiteln in alphabetischer Form; das Register ist so eingerichtet, daß es, unter Mitbenutzung der einzelnen Sachregister der zehn Unterabteilungen der Enzyklopädie, den „Hausschatz des Wissens“ auch zu einem Nachschlagewerke gestaltet. Dadurch gestaltet sich die wertvolle Büchersammlung zum vollkommensten Ersatz und als die denkbar glücklichste Ergänzung eines jeden Konversationslexikons.

Zur bequemeren Aufstellung und für eine möglichst handliche Verwendung vom „Hausschatz des Wissens“ wird gleichzeitig mit dem Gesamtwerke ein hochfeines

Wandbücherbrett

aus echtem Holz — Nußbaum oder Eiche — zu billigstem Preise geliefert. Wer sich für die Anschaffung dieses Bücherbrettes interessiert, wird gebeten, Spezialofferte darüber einzuholen.

Die Bezugsquelle, welche den **„Hausschatz des Wissens“** liefert, nimmt auch Bestellungen auf das Wandbücherbrett entgegen; sollte die Firma die Lieferung ablehnen, so vermittelt solche auch die Verlagsbuchhandlung.

Digitized by Google